DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

HISTORY OF ART

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS

MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

☆ ☆

LIBRARY
JUN 26 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

N
3
K86
Bd. 12
Ha b. 2

G. FRANZ'SCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN.

INHALTS-ANGABE.

1901. II. HALBBAND.

Literarischer Theil.

	Seite
Engels, Eduard. Walther Firle	113
Haushofer, Max. Die Karikatur	207
Heilmeyer, Alexander. Über die VIII. Internationale Kunstausstellung in München 1901	143
Merk, Emma. Plauderei	229

Vollbilder.

	Seite
Adam, Julius. Kindersegen	202
Benedito-Vives, M. Bacchus' Kinderjahre	198
Bock, Théophile de. Auf dem Acker	146
Böcklin, Arnold. Villa am Meer	166
Defregger, Franz von. Wallfahrer	154
Firle, Walther. Sonntagsschule	120
— Singende Mädchen	120
— Im Trauerhaus	128
— Die Genesende	128
— Heilige Nacht	136
— Pietà	136
Flesch-Bruningen, L. von. Anbetung	154
Gefficken, W. Intérieur	182
Gräf, Oscar. Liebesgaben	230
Hierl-Deronco, Otto. Auf dem Theater	178
Kaulbach, F. A. von. Bildniss der Frau v. K.	166
— Damenbildniss II	214
Knopf, Hermann. Das Riesenspielzeug	150
Leeke, Ferdinand. Armin bei der Seherin	222
Lefebvre, Jules. Yvonne	192
Leibl, Wilhelm. Kritiker	146
Lenbach, Franz von. Fräulein N. (Rumänierin)	162
Márk, Lajos. Die Versuchung	196
Max, Gabriel. Aeolsharfen	230
Menzler, Wilhelm. Annäherung	182
— Reifspiel	214
Mesdag, H. W. Vor Anker	170
Meyer, Claus. Die junge Frau	162
Petersen, Hans. Hochseefischer	186
Räuber, Wilhelm. Kurzer Besuch	192
Ridel, Louis. Der Abschied	196
Rupprecht, Tini. Prinzessin Marie von Rumänien	170
Salinas, A. Traubenlese	222
Schuster-Woldan, Georg. Der Rattenfänger	186
Stuck, Franz. Sphinx II	178
Tirén, Joh. Verirrt	202
Waay, Nicolaas van der. Auf dem Kirchgang	150

Textbilder.

	Seite
Apol, Louis. Winter im Walde	151
Baer, Fritz. Der grosse Eiger bei Grindelwald	171
Bergh, Richard. Nordischer Sommerabend	143
Bisschop, Christoffel. Tägliches Brot	150
Blanche, J. E. Erwachen	195
Blos, Karl. Das Legendenbuch	196
Böhme, Karl. Sirena di Capri	175
Büchmann, Helene. Märchen	177
Bürgel, Hugo. Alpenvorland	146
Busch, Wilh. Zwei Abbildungen aus „Herr und Frau Knopp“	224
Cairati, Gerolamo. Frühlingsweben	174
Caran d'Ache. John Bull und die Hungersnoth in Indien	223
Exter, Julius. Ländliche Scene	146
Firle, Walther. Studienkopf	113
— Landschaftsstudie. Lagunen von Chioggia	114
— Klosterschule	114

Seite

Firle, Walther. Auf dem Domberg 114
— Studie. Zwei Frauen 115
— Tiroler Bauern beim Mittagsmahl . . . 116
— Im Waisenhausgarten (Skizze) 117
— Allein 117
— Intérieurstudie 118
— Häusliche Pflicht (Studie) 119
— Holländische Waisen: „Nähstunde“ . . 120
— Fragment der „Communion“ 121
— Skizze zur „Communion“ 122
— Studienkopf 123
— Im Krankenhausgarten (Studie) 123
— Genesung 124
— Vater unser: „Unser täglich Brot gib uns heute“ 125
— Vater unser: „Dein Wille geschehe“ . . 126
— Vater unser: Vergib uns unsere Schuld“ 127
— Studienköpfe: „Heilige Nacht“ 128
— Studie (Röthelzeichnung) 129
— Magdalena 130
— Landschaft bei Seeshaupt am Starnbergersee 131
— Madonna mit dem Kinde 133
— Mädchen im Mohn 134
— Kinderportrait 135
— Torfarbeiter (Seeshaupt) 136
— Heilige Familie 137
— Maria 138
— Portrait-Skizze 139
— Der Künstler vor seinem Landhaus . . 140
— Der Stern von Bethlehem 141
— Portrait des Künstlers 142
„Fliegende Blätter“. Drei Textillustrationen aus Jahrgang 1852, 1856, 1857 . 217, 218
Flossmann, Joseph. Grabmal 206
Georgi, Walther. Saure Wochen — frohe Feste 153
Gillray, James. Drei Karikaturen . . . 209, 210
Goya, Francisco. Vier Abbildungen aus „Die Capriccios“ 212, 213, 214
Grandville, J. J. Die Ärzte (Aus den Fabeln von Lafontaine) 215
Grützner, Eduard. Bruder Kellermeister . . 163
Habermann, Hugo Freih. v. Der Bildhauer . 152
Harburger, Edmund. Weinschenke 153
Heine, Th. Th. Auf dem Parnass 226
Hengeler, Adolf. Duett 188
— In der Angst 227
Hildebrand, Adolf. Putte 199
Hogarth, W. Karikatur aus „The Times“ . 208
Jank, Angelo. Hetzjagd 145
Janssen, Luplau. Genre 173
Kaulbach, Hermann. Verwaiste Herzen . . 191
— Wilh. v. Karikatur aus „Reineke Fuchs“ 217
Keller, Albert von. Eva 179
Khnopff, Fernand. Isolierung 156

Seite

„Kladderadatsch“. Sechs politische Karikaturen aus Jahrgang 1890 und 1892 219, 220, 221, 222
Kramer, Josef von. Piqueur 204
Kunz, L. Adam. Pfau und Indian 170
Kurz, Erwin. Eva 202
Lang, Otto. Brunnengruppe 203
Leibl, Wilhelm. Jugendbildniss des Malers Hirth du Frênes 159
Louyot, Edmund. In der Enge 169
Mayer-Franken, Görg. Noah's Dankopfer . 165
„Meggendorfer Blätter“. Zwei Textillustrationen 225, 226
Messerschmitt, P. F. Aus der Zeit der Fugger 185
Meyer-Mainz, Paul. Alte Geschichten . . 166
Morley, Henry. Hahnenkampf 173
„Oberländer-Album“ (5. Theil). Randzeichnung aus dem Schreibhefte des kleinen Moritz 224
— Gothiker und Renaissancier. (Eine stilist. Studie) 225
Oppler, Ernst. Der Brief 194
„Punch“. Karikatur aus Band XIV (1848) . 216
Putz, Leo. Idylle 147
— Eine Liebe 155
Rotta, Silvio Giulio. Verlassene Gemäuer . . 193
Rowlandson, Thomas. Karikatur 211
Samberger, Leo. Bildniss des Professors J. Wopfner 162
Schaefer, Philipp Otto. Das Gewerbe . . 157
Schildt, Martinus. Waschfrauen 149
Schlitt, Heinrich. Gnomen 181
Schmitz, Ernst. Nur a Busserl 187
Schmitzberger, J. Balzzeit 180
Schuster-Woldan, Raffael. Memento vivere 164
Schwartze, Therese. Schach und Matt . . 172
Schwarzschild, Alfred. Übermuth . . . 182
Seligmann, Georg. Bildniss meiner Frau . 161
Simon, Lucien. Procession 190
Steppes, Edmund. Berglandschaft 148
Strebel, Richard. In ernsten Betrachtungen . 158
Strobentz, Fritz. Sommertag 167
Töpffer, Adam. Karikatur 215
Viollet-Le-Duc, E. E. Capitäl aus „Dictionnaire raisonné de l'architecture française“ 229
Volkmann, Arthur. Jüngling mit Stier . . 197
— Silen auf dem Esel 198
Wagner, Alexander von. Stiergefecht . . . 183
Wentzel, Gustav. Frühstück 186
Werenskiold, E. Barschischer 189
Wirkner, Wenzel. Büsserin 154
Wrba, Georg. Broncerelief für einen Kamin . 201
— Diana 205
Zimmermann, Ernst. Stillleben 154

WALTHER FIRLE

VON

EDUARD ENGELS-MÜNCHEN.

Es geht mir seltsam mit den Namen der Künstler. Ich kann sie nicht nennen hören, ohne sogleich gewisse Vorstellungskomplexe, die fast so bestimmt umgrenzt sind, wie philosophische Begriffe, vor dem inneren Auge erscheinen und sich entfalten zu sehen. So zum Beispiel gibt mir der Name Firle's unwillkürlich die Suggestion einer milden, melancholisch süssen Musik, die aus einem alten Hause über den Garten auf die Strasse klingt. Ich habe den Eindruck, als ob da oben, hinter den altmodischen Kattungardinen, ein Enkel Jean Paul's oder Ludwig Richter's am Spinett sässe und sich so recht von Herzensgrund sehnte. Wunderliche, fromme, gefühlvolle Bilder, ein bischen Biedermaier und ein bischen Sezession, dringen auf mich ein und entrücken mich in's Weite. Es wird mir so wohl zu Muthe, als sähe ich, über einen ländlichen Zaun gebeugt, auf sonniger Frühlingswiese blühende Mädchen brennrothe Blumen pflücken. Und so weh wird mir, als ginge ich an einem feuchtkalten Herbstmorgen über die Gasse und hörte im Waisenhaus die elternlosen Kinder mit hellen Stimmen uraltgläubige, gottvertrauende Lieder singen . . . Wie nur soviel Sonne und soviel Schatten, soviel hoffnungsvolles Knospen und soviel ergebungsvolles Welken einander finden und binden mögen? Sah man den Frühling je mit dem Herbste gehen? Schritt nicht der Sommer — oder der Winter — immer zwischen ihnen?

Walther Firle. Studienkopf.

Walther Firle. Landschaftsstudie. Lagunen von Chioggia.

Es gibt vielleicht nichts, was für Firle's künstlerische Persönlichkeit so charakteristisch wäre, wie das vollständige Fehlen jenes ruhigen Behagens, welches den Sommer, jenes trotzigen Verzichtens, welches den Winter kennzeichnet. Er ist durchaus ein Kind der gemässigten Zone des Affects. Er kann nur trauern um Verlorenes, hoffen auf Zukünftiges, nie eigentlich glücklich sein oder verzweifeln. Der Name seines Genies heisst Sehnsucht. Ohne die Sehnsucht wäre er kein Künstler. Sehnsucht ist ihm die Quelle, aus welcher er trinkt, der Tisch, an dem er sich sättigt. Sehnsucht schenkt ihm seine Entwürfe und vollendet ihm seine Bilder. Sehnsucht denkt und handelt für ihn.

Firle ist ein heimlicher Dichter. Sein Talent ist im Herzen beheimathet, hält sich in Auge und Handgelenk nur als Gast auf. Wir haben da einen Künstler vor uns, der auf der Leinwand — Verse macht. Wohlgemerkt: keinen von jenen Declassirten, die den Poeten ins Handwerk pfuschen, sondern einen wirklichen Maler, einen Lyriker der Malerei, keinen Maler der Lyrik. Firle's Kunst braucht die Augen nicht niederzuschlagen, wenn Jemand das Wort des Cornelius citirt: „Es taugt nicht, den Dichtern nachzudichten. Unsere Kunst ist frei und muss sich frei gestalten. Erwärmen sollen wir uns an der Begeisterung der Dichter, das ganze Leben muss von ihnen durchdrungen sein; aber wo wir dichten, sollen wir selbst dichten und nicht für uns dichten lassen ... Scenenmalerei ist Nachdruck; die freie Kunst muss sich dessen schämen."

Walther Firle. Klosterschule.

Persönlich ist Firle ein grosser und stattlicher, blonder Mann, dessen blühendes Gesicht von einem paar gutmüthigen, treuen Blauaugen beherrscht wird. Wer sich ihn nach seinen Werken als einen verhärmten, blassen Schwärmer vorstellen wollte, würde beträchtlich irren. Sprössling einer alten, angesehenen Kaufmannsfamilie, hat er als unveräusserliches Erbe den Beruf zu einem gesunden, behäbigen, familiären, kurz: guten Leben mit auf den Weg bekommen. Und wenn auf seinen Bildern soviel Sehnsucht und geheimes Glückverlangen zittert, so widerspricht das dieser Veranlagung keines-

Walther Firle. „Auf dem Domberg".

wegs. Es beweist nur, dass ihm die Fülle des Glückes, dessen er fähig und bedürftig wäre, bisher nicht zu Theil geworden ist. Es beweist, dass in sein Leben irgend ein Etwas getreten sein muss, das über sein sonniges Naturell den Schatten einer Wolke gebreitet.

Firle's Neigung zur Schwermuth, will mich bedünken, stammt aus einem zwar nicht tragischen, aber immerhin schmerzlichen Verhängniss, welches sein Elternhaus betroffen. Er ist nämlich eine jener anhänglichen Naturen, die über das Elternhaus nie hinauswachsen. Das Elternhaus ist die Ruhe, die Sicherheit, das Glück. Nur wer die Wonne dieses Kinderbewusstseins nachzufühlen vermag, kann ihn verstehen. Was ist ihm Arges widerfahren? Sein Vater kränkelte und starb. Der alte Wohlstand des Hauses sank und schwand. Mehr bedurfte es nicht, um in seiner Seele jenen melancholischen Unterton zu wecken, der in allen seinen Schöpfungen, selbst den heitersten, so rührend anklingt.

Walther Firle. Studie. Zwei Frauen.

Das Unglück hat eine wunderbar erweckende Kraft. Es ist nicht abzusehen, wieviel Schmerz produktiv geworden ist, indem er sich an den Busen der Kunst flüchtete. Ich bin überzeugt, dass Firle in seiner auf das Ideale gerichteten Sinnesart niemals durch materielle Sorgen bedrückt worden ist. Ob seine Familie wohlhabend oder nicht wohlhabend war, mag ihm gleichgültig gewesen sein. Aber ob die Seinigen sich ihres Lebens freuten oder trauerten, ob die Stimmung im Elternhause eine frohbewegte oder trübbeschwerte war, kann dem frühgeweckten, zartbesaiteten Knaben unmöglich gleichgültig gewesen sein. Wie man sich im Herbste, wenn die Blätter fallen, nach dem Frühling sehnt und nach Vogelsang und Blumenknospen, so mag in dem jungen Herzen die Sehnsucht nach den Zaubergärten der Phantasie gekeimt sein. Gewiss ist, dass der Knabe, lange bevor er daran dachte, ein Maler zu werden, taglang mit dem unbestimmten Gefühl herum ging, etwas Schönes schaffen zu müssen. Etwas Schönes, gleichviel ob Bild, ob Lied, ob Gedicht, nur auf alle Fälle etwas Schönes, Schönes. Und so las und zeichnete und träumte der junge Mensch, ohne seine geheime Unruhe und Sehnsucht begreifen zu können.

Nun muss man wissen, was Breslau, wo Firle am 22. August 1859 geboren wurde, in den sechsziger und siebenziger Jahren für eine Stadt war. Dass ein Sprössling aus alter angesehener Familie sich der Malerei oder überhaupt der Kunst berufsmässig widme, daran war in jenen Zeiten absolut nicht zu denken. Ein Breslauer Bürgerssohn wurde Kaufmann, wurde Beamter, wurde Offizier, wurde Gelehrter — was darüber hinaus ging, war vom Bösen. Ja, als ein Freund Firle's unter die Maler ging, konnte man's erleben, dass die Eltern des jungen Mannes allenthalben wegen

Walther Firle. Tiroler Bauern beim Mittagsmahl.

ihres — verlorenen Sohnes bedauert wurden . . .

Wie solche Eindrücke auf das Gemüth unseres pietätvollen Firle wirkten, kann man sich denken. Ein Zwiespalt that sich ihm auf zwischen seinen innersten Ueberzeugungen und dem Urtheil der Leute, die er achten gelernt. Und wenn dieser Zwiespalt nicht allzutief wurde, so ist das nur dem Umstande zu danken, dass er im eigenen Elternhause einen warmen Verehrer der Kunst hatte: seinen Vater. Dieser vortreffliche Mann, seines Zeichens ein Grosskaufmann, pflegte nämlich in seinen Mussestunden selber den Pinsel zur Hand zu nehmen, um auf eine völlig autodidaktische Weise allerhand gutgemeinte Studien anzustellen. Daran freilich, dass Jemand die Malerei zu seinem Beruf erwählen könne, mochte auch er nicht denken. Er hatte nichts dagegen, dass sein Sohn in der Kunst dilettire, seine eigentliche Lebensaufgabe sollte er jedoch auf einem ganz anderen Gebiete suchen. Und zwar stand es von Anfang an fest, dass dieses andere Gebiet das eigene Contor des Vaters sein solle. Das einstmals blühende Geschäft war in Folge der Kränklichkeit des Inhabers stark zurückgegangen und sollte durch die frische Kraft des Erben wieder emporgebracht werden. Walther, als gehorsamer Sohn, fand das ganz in der Ordnung. Und so mächtig es ihn zur Kunst trieb, es kam ihm doch nie in den Sinn, sich dem Willen der Eltern zu widersetzen. Ganz schüchtern nur beichtete er der Mutter seine heimliche Liebe zur Malerei, worauf man ihm gestattete, bei Landschaftsmaler Dressler in Breslau an den Freitagnachmittagen ein paar Stunden Unterricht zu nehmen. Fünf Wochentage Geschäft und alle Fasttage ein wenig Kunst, das war also Firle's ursprünglicher Lebenslauf. Wie sehr er darunter litt, lässt sich gar nicht sagen. Aber er brauchte nur an seine Familie zu denken, um sich immer wieder zum Ausharren anzuspornen. Dieser junge Schwärmer, der sich nachher so unglaublich schnell Bahn brechen sollte, empfand über alle persönlichen Neigungen hinaus ein altkluges Verantwortlichkeitsgefühl für das Wohl der Seinigen, das ihn aller Initiative beraubte. Jener eigenthümliche Zwiespalt zwischen dem eigenen Selbst und dem Leben, der sich ihm schon in der so verschiedenartigen Werthschätzung der Kunst als solchen aufgethan, erweiterte und vertiefte sich in dem Zwiespalt, den er zwischen seiner innersten Neigung und seiner unabweisbarsten Pflicht aufgehen sah. Er ward sich einer grausamen Hemmung all' seiner jugendlich vorwärts drängenden Kräfte bewusst

und lernte in ergebungsvoller Traurigkeit jenes Verständniss für die Poesie schweigsamer Schmerzen entwickeln, das nachmals in seinen Bildern so zarte Blüthen getrieben hat.

Walther Firle. Im Waisenhausgarten. (Skizze.)

Natürlich konnte es dem wachsamen Auge liebevoller Eltern auf die Dauer nicht entgehen, dass der junge Spross, in seiner unerfüllten Sehnsucht nach Sonne, allmählich zu welken begann. Eine gefährliche Krise rückte umso näher in den Kreis der Möglichkeiten, als Walther zu seiner Erholung mit seinem Lehrer Dressler eine Studienreise in's Eulengebirge machen musste und nach den glücklich verlebten Wochen arbeitsamen Kunststudiums nur umso schwerer den Weg in's Contor zurückfand. Was sollte man thun? Schliesslich durfte und wollte man den guten Jungen doch nicht zeitlebens unglücklich machen! Und so geschah es denn, dass man sich eines schönen Tages offen aussprach und Walther die Erlaubniss erhielt, nach München auf die Akademie zu ziehen. . . .

Ich geb' Dir halt, was ich noch kann, sagte der Vater, damit musst Du auskommen. Und die Mutter weinte und gab ihren Segen. Walther reiste ab. Seine Landschaften aus dem Eulengebirge und Empfehlungsbriefe Dressler's gaben ihm das Geleite. Es war kein allzufreudiger Einzug in die gelobte Stadt der Künste. Sorge, Gewissensbisse, eine tiefe Trauer um die Lage der Eltern und Geschwister standen bei der Ankunft am Bahnhof Spalier. In der Stadt wollten sich die Künstler, an welche die Dressler'schen Empfehlungsbriefe gerichtet waren, partout nicht zu Hause treffen lassen. Nur nach langen, vergeblichen Versuchen glückte es, Wilhelm Diez in seinem Atelier zu überrumpeln. Das Semester hatte längst begonnen und Diez empfing den Ankömmling nicht eben mit ermunternden Worten. Warum er nicht auf die Kunstgewerbeschule gehe? Da könne er was Tüchtiges lernen und sich im Leben nützlich machen. Es seien genug Maler auf der Welt, mehr als genug. Immerhin möge er einmal zu Strähhuber gehen und nachfragen, ob ihn der brauchen könne.

Walther Firle. Allein.

Aber Strähhuber konnte ihn nicht brauchen, da seine Klasse bereits überfüllt war. Er gab ihn an Hackl weiter. . . . Hackl besah sich die Studien aus dem Eulengebirge und fand an einer kleinen Skizze, einer Brücke, die über einen Bach führte, Gefallen. Der junge Mensch, der so ernst und so schüchtern dastand, sein Urtheil erwartend, dauerte ihn. Er liess ihn also einmal

Walther Firle. „Interieurstudie".

den üblichen „Probekopf" zeichnen. Und siehe, der Kopf gelang überraschend gut. Hackl nickte Beifall. „Gehen Sie hinauf zum Rath Weber und lassen Sie sich meinetwegen inscribiren." Na, Firle liess sich das nicht zweimal sagen. Ehe noch eine halbe Stunde verflossen, war er wohlbestallter Akademiker.

Aber seltsam: Nun, da er am Ziele seiner Wünsche stand, kam er sich auf einmal wie ein Müssiggänger vor. Er hatte das Gefühl, als ob er jetzt rein zu seinem Vergnügen lebe und ein recht überflüssiges Mitglied der menschlichen Gesellschaft sei. Die Nothwendigkeiten des Lebens hatten ihn bereits zu weit von der naiven Erfüllung seiner persönlichen

Walther Firle. Häusliche Pflicht. (Studie.)

Wünsche und Bedürfnisse entfernt, als dass er mit gutem Gewissen sich selbst zu leben gewagt hätte . . . .

Um seine geheimen Gewissensbisse zu beschwichtigen, arbeitete er mit einem wahren Bienenfleiss. Keine Stunde gönnte er sich Ruhe. Kaum dass er von Zeit zu Zeit einmal an

einer der lustigen Veranstaltungen seiner akademischen Freunde theilnahm. So konnte es natürlich nicht ausbleiben, dass er in kurzer Frist beträchtliche Fortschritte machte. Schon nach vierteljährigem Besuch der Antikenklasse ermuntert ihn, der wieder keinen Muth hatte, sein Lehrer Hackl, sich um Versetzung in die Aktklasse zu bewerben. Der Leiter dieser Klasse, Gabl, findet

Walther Firle. Holländische Waisen: „Nähstunde".

die Köpfe, die Firle nach der Natur gemacht, sehr gut und nimmt ihn an. Zwei Semester bleibt Firle in seiner Lehre. Dann bekommt er auf eine seiner Zeichnungen eine Schulmedaille und darf in die Malklasse aufrücken. Den Malunterricht ertheilt Löfftz. Der wird ihm der Lehrer für das ganze Leben. Bei ihm lernt er vor allem die feine Naturbeobachtung und die sorgfältige

Walther Firle pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sonntagsschule

Walther Firle pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Singende Mädchen

Technik. So gründlich wie bei Löfftz wurde damals nicht leicht bei einem Lehrer gearbeitet. Ja, vielleicht war der Löfftz'sche Unterricht in all seiner skrupulösen Exaktheit für den ohnedies zur Selbstkritik und Selbstquälerei neigenden Firle sogar allzu skrupulös, allzu exakt. Kein eigentlich akademisches Talent, hätte er beinahe mehr der Ermunterung als der unmittelbaren Belehrung bedurft. Nicht seine Fehler zu verbessern, sondern seinen Muth zu stärken, wäre für ihn das Beste gewesen. Denn nur so lange der Schaffende an sich glaubt, vermag er das Höchste zu leisten, was er zu leisten vermag. Der Zweifel kann nur Krankes, Seufzendes und Mühseliges gebären.

Da man aber Firle — unbewusst natürlich und mit der besten Absicht — in seiner heimlichen Skepsis bestärkte, rüttelte man an den Grundlagen seiner Schaffensfähigkeit. Der Ärmste wusste sich zuletzt schon gar nicht mehr aus noch ein. Er fühlte instinktiv, dass es mit ihm zu einer Entscheidung kommen müsse. Das um so mehr, als auch die Nachrichten von Hause immer ungünstiger lauteten. Dass er nach der Malklasse auch noch die Componirklasse durchmache, daran war unter keinen Umständen zu denken. Er musste sich so bald wie möglich selbständig machen. Seine Eltern konnten und sollten nicht länger für ihn sorgen.

Walther Firle. Fragment der „Communion".

Und so reiste er denn eines Tages mit dem Erlös eines Wirthshausbildes, eines Gambrinus, den er für ein Breslauer Restaurant gemalt hatte, an den Gardasee ab, um dort sogut es eben gehen wollte, Landschaften für den Verkauf an Kunsthändler zu machen. Aber die Landschaft der oberitalienischen Seen war ihm zu süss, und er pilgerte, da es ja nun doch einmal gleichgültig war, wo er malte, weiter südwärts. In Chioggia bei Venedig trifft er Ludwig Dill, der ihm hülfreich zur Seite steht, und malt eine Anzahl kleiner Lagunenbildchen mit figürlicher Staffage. Die Bildchen finden einen ganz leidlichen Absatz. Firle sieht sich bereits als zukünftigen Landschafter und schmiedet allerhand Lebenspläne. Da bringt ihm der Postbote einen Brief aus Böhmen, der seinem Schicksal eine ganz neue Wendung gibt. Ein reicher Onkel in Prag, dem er zur silbernen Hochzeit ein Porträt gemalt, erbietet sich, die Sorge um seine weitere Ausbildung zu übernehmen und zunächst einmal die Mittel zu einer holländischen Studienreise zu spenden. Studium der alten Niederländer und Concentration der ganzen Arbeitskraft auf ein einziges, grosses Bild, das ist die einzige Bedingung, die der reiche Onkel dem jungen Maler stellt. Wer hätte einen solchen Pakt nicht angenommen?

Firle machte sich unverzüglich auf den Weg in das Land der Mynheers und fühlte sich

dort äusserst wohl. Die alte holländische Malerei war eine Malerei für Kaufleute, bestimmt, die traulichen, sauberen Stuben der reichen Rheder und Händler zu schmücken. Naturgemäss musste der Kaufmannssohn Firle von dieser Kunst wie von einem Hauche heimathlicher Stimmungen und Erinnerungen berührt werden. In Kaufmannshäusern lernt man das Nette, Blanke, Ordentliche mehr als das Geniale und Bravouröse schätzen, man ist dort gerne unterhalten, gerne gerührt, aber der Grösse geht man wie einer Strapaze aus dem Wege, und zu dem reinen Cultus der schönen Form findet man kein Verhältniss. Firle hatte damals gewiss noch keine Ahnung davon,

Walther Firle. Skizze zur „Communion".

wie viel romantische Schwärmerei unter seinen kaufmännischen Familientraditionen schlummere, und ich kann mir vorstellen, dass ihm die holländischen Meister des 17. Jahrhunderts geradezu als Ideal erschienen sind. Freilich, um so ganz in der alten Kunst unterzutauchen, dazu war er doch zu nervös, zu sensibel, zu modern; er hätte unmöglich die geleckte Technik jener Fein- und Spitzmaler erreichen können; seine stille Liebe war — — Joseph Israels, der Nestor des jungen Holland, dessen Spuren man nachher in beinahe allen Firle'schen Bildern begegnet.

Die Reihe dieser Bilder eröffnet die, man darf wohl sagen, weltbekannte „Morgenandacht in einem holländischen Waisenhaus" (1884). Firle hatte im Haag zufällig eine Schaar holländischer

Walther Firle. „Studienkopf".

Waisenkinder gesehen und an deren reizenden Tracht grossen Gefallen gefunden. Sofort kommt ihm der Gedanke: Sollte man das nicht einmal malen? So einfach und so rührend, so lieblich und so traurig? Er begibt sich in das Waisenhaus, berichtet von seinem Vorhaben und bittet um die Erlaubniss, eines der Costüme zum Studium entleihen zu dürfen. Die Vorsteherin macht grosse Augen. Eines der Costüme ihrer Waisenkinder will der deutsche „Skilderer" haben? O, das wäre ja Profanation, das wäre ja beinahe Sakrileg! Nein, das geht nicht, darüber braucht gar nicht erst verhandelt zu werden, das ist einfach unmöglich. Barsch abgefertigt, packt sich Firle zusammen und verlässt das Haus. Aber da erlebt er etwas Wunderbares. An sein Ohr dringt Gesang! Ein leiser, frommer Morgengesang thaufrischer Kinderstimmen. Firle steht und lauscht und kann sich gar nicht satt hören. Und während er so in dem langen, kahlen Corridor verweilt, sich die Scene drinnen im Betsaal vorstellt, wie die jungen Mädchen, die er gestern in ihrer hübschen Tracht auf der Strasse erblickt, mit Notenblättern in der Hand um die Lehrerin stehen, da — da sieht er auf einmal das „einzige, grosse Bild" leibhaftig vor Augen, auf das er nach dem Wunsche seines Onkels die ganze Kraft concentriren soll. . .

Nun ist seines Bleibens in Holland nicht länger. Er macht schnell einige Skizzen, die er nöthig zu haben glaubt, und reist nach München. Hier miethet er ein Atelier in der Findlingstrasse und fährt fort, Skizzen zu machen. Eine Schneiderin muss ihm nach seinen Angaben eine Copie des holländischen Waisenkostüms anfertigen. Eine blonde Münchenerin muss den Staat anlegen und Modell stehen. Dann beginnt unter Zagen und Zweifeln die Arbeit. Wird der grosse Wurf gelingen? Wird er misslingen? Firle hat keine Spur von Zuversicht zu seiner Arbeit. Er arbeitet blos und arbeitet und arbeitet. Da besucht ihn eines Tages sein Ateliernachbar Bruno Piglheim. Der sieht das Bild und findet ein grosses Wohlgefallen daran. Firle traut seinen Ohren kaum. Also er hat nicht umsonst gerungen? Sein Werk ist kein werthloses Machwerk? Er darf hoffen? Ja, er darf hoffen. Piglheim redet dem jungen Selbstquäler herzlich zu. Er besitzt jene Gabe, durch

Walther Firle. „Im Krankenhausgarten". (Studie.)

die man Talente wie Firle am besten fördert: er entmuthigt nicht, indem er belehrt, er stärkt den Muth. Dabei versteht er es ganz wunderbar, auf die fremde Eigenart einzugehen. Nie wird er doctrinär, immer lässt er die eigenen Intentionen des Schülers bestehen und zeigt, wie sie am besten erreicht werden können. In allen Ängsten und Sorgen weiss er das befreiende

Walther Firle. Genesung.

Wort zu finden. Es ist kaum zu sagen, welch belebenden, stärkenden, erfrischenden Einfluss er auf Firle geübt. Ohne seinen freundschaftlichen Rath hätte ein Erstlingswerk wie die „Morgenandacht“ unmöglich so klar und reif und fertig gerathen können, wie es thatsächlich gerieth. Denn das ist nicht zu leugnen: die Idee des Bildes ist in mustergültig klarer und erschöpfender

Weise gestaltet. Da ist in der ganzen Composition kein einziges Moment, das nicht unbedingt zum Thema gehörte, keines, das nicht nach Massgabe seiner Bedeutung für das Thema richtig abgewogen wäre. Da ist nichts zu viel und nichts zu wenig. Da ist mit den sparsamsten Mitteln ein Stimmungsconcert von ergreifender Innigkeit gegeben. Auf dem Bild wird nicht blos gesungen, sondern das Bild singt und klingt auch selber. Der Gesang der Mädchen ist nur ein Takt im Gesang der ganzen Composition.

Musik lässt sich nicht sagen. Kein Wort ist weit und weich genug, die zarte Schwingung und den Wohllaut eines musikalischen Tones wiederzugeben. Man ist da auf die vagsten Wendungen

Walther Firle. „Vater unser": „Unser täglich Brod gib uns heute".

angewiesen. Und wenn ich mich ja schon einer solchen bedienen darf, so möchte ich sagen, es ist die Sehnsucht des Dunkels nach dem Lichte, die sich in dem Bilde ausspricht. In einer puritanisch nüchternen Stube sind eine alte Frau und etliche junge Mädchen versammelt. Die Alte ganz in Schwarz gekleidet und mit dem Gesicht dem Lichte abgewandt. Die Mädchen zwar auch in schwarzen Kleidern, doch mit weissen Busentüchern und Mützen geputzt und recht hineingestellt in die Helligkeit des Fensters. Zwischen der Matrone und den Mädchen aber eine weite, weite Distanz. Die Mädchen werden aus dem Waisenhaus in das Leben gehen und die Alte kommt aus dem Leben in das Waisenhaus zurück. Es gibt Waisen vor dem Leben und Waisen

nach dem Leben. Zwischen beiden liegt eine ganze Welt. Eben jene Welt, die man vor dem Fenster sieht, jene Welt, der die Alte den Rücken kehrt und in deren zartester Berührung, dem Lichte, die Mädchen das Morgenlied singen. Jugend singt sich selbst über das schwerste Geschick hinweg. Wie die Pflanze nach der Sonne, wendet sich die junge Menschenblüthe nach dem Leben. Aber das Ende bleibt — die Alte zeigt es — das Verwelken und die Nacht . . .

Für das Arrangement des Bildes ist das Vorbild Pieter de Hochs und jener anderen Holländer benutzt worden, die gegen das Licht gemalt haben. Das ist ein sehr glücklicher Griff. Denn einmal kommt bei dieser Art Malerei viel mehr auf die Leinwand: die ganze Welt draussen, ihr

Walther Firle. „Vater unser“: „Dein Wille geschehe“.

Wetter, ihre Jahreszeit, ihre Häuser und jenes undefinirbare Etwas, das die Jugend lockt und das Alter zurückstösst. Zweitens wird durch den Contrast des traulich-sicheren Drinnen und des unbarmherzig ungewissen Draussen das Mysterium der Verführungskünste des Lebens doppelt eindringlich ad oculos demonstrirt. Und drittens bringt die Silhouettenwirkung der Gestalten, die von dem zarten Lichte wie von einer Gloriole umflossen erscheinen, einen ganz eigenthümlich keuschen Lyrismus zuwege, der zu der Jungfräulichkeit des behandelten Themas wie der Duft zur Blume passt. Gegen das Licht prüft man die Reinheit der reinsten Dinge: die Klarheit des Wassers im Glase und die Makellosigkeit des Edelsteins in goldener Fassung. So scheint auch

die Gegen-das-Licht-Malerei die Dinge auf ihren inneren Reinlichkeitsgehalt zu untersuchen. Man kann nur Klares gegen die Unschuld des Lichtes halten, ohne ihm zu schaden. Alles Trübe wird noch trüber, wenn die Sonne es zu durchdringen versucht, alles Schmutzige direkt schwarz. Und wenn eine solche Malerei Farben übrig behält, so sind es nur jene heimlichen, sehnsüchtigen, verschämten, die gleichsam aus dem Verborgenen winken, nicht jene leichtfertigen, oberflächlichen, frechen, die sich vor dem Nächstbesten entblössen. Gegen das Licht malt der Colorist von pessimistischer, mit dem Lichte der von optimistischer Weltanschauung. Gegen das Licht der Melancholiker, der jedes Bischen Farbe und Freude dem Schatten abringen muss, mit dem Lichte

Walther Firle. „Vater unser“: „Vergib uns unsere Schuld“.

das Glückskind, dem Farbe und Freude das Selbstverständliche, Schatten aber nur eine Begleiterscheinung des — Abends sind.

An der Morgenandacht malte Firle ungefähr ein Jahr. Dann begab er sich im Auftrag seines Gönners nach Berlin, um dessen Sohn, einen sehr lebenslustigen jungen Maler, ein wenig zu beaufsichtigen. Die Morgenandacht schien vergessen. Sie stand nach seiner Meinung in seinem Münchener Atelier und sollte später einmal die letzte Feile erhalten. Da will es der Zufall, dass er sich eines Tages in das Café Bauer begibt und eine Münchener Zeitung in die Hand nimmt. Er schaut in's Feuilleton. „Kunstverein“. Ja, ja, der Kunstverein! Da sind sie alle, die Bekannten

aus München. Aber was ist das? Steht da nicht einer Namens Firle? Walther Firle? Ja, das ist ja er selber, das ist ja seine Morgenandacht. Und das Bild wird gelobt. Überschwänglich beinahe gelobt. Firle glaubt zu träumen. Immer wieder muss er die Kritik lesen, um sich zu überzeugen, dass er bei wachen Sinnen ist. Wie nur sein Bild in den Kunstverein gelangt sein mag? Während seiner Abwesenheit! Ohne seine Einwilligung! Sollte vielleicht Piglheim — —? Piglheim, der dem Werke ein so väterliches Wohlwollen entgegengebracht hatte — —? Piglheim, der Gute, Vortreffliche, Hilfsbereite — —? Es war in der That so, wie Firle muthmasste. Piglheim selbst sandte alsbald die über das Bild erschienenen Kritiken ein und gratulirte. Firle war überglücklich. Aber er sollte noch grösseres Glück erfahren. Das Bild kam auch nach Berlin und erhielt dort die zweite goldene Medaille und wurde für die Berliner Nationalgalerie angekauft. Ja, es gab sogar Aufträge! Alle Welt wollte auf einmal singende, junge Mädchen in holländischer Waisentracht haben. Firle variirte das Motiv ein paar Mal und flüchtete dann, da er neue Thaten vollbringen und nicht alte wiederholen wollte, nach München, in die Einsamkeit des Dorfes Polling. Und hier schuf er sein zweites grösseres Werk, die „Sonntagsschule".

Walther Firle. Studienköpfe: „Heilige Nacht".

Hatte bei der „Morgenandacht" die Stimmung die ganze Anlage beherrscht, so wurde hier von den Thatsachen ausgegangen. Es sollte nicht etwas ausgedrückt, es sollte etwas geschildert werden. In der Waisenhausscene war mit feiner Berechnung der Rahmen tief über den Köpfen der Figuren hinweggeführt, so dass die Musik nicht verflattern konnte und die Menschen in einem Milieu von comprimirter Stimmung zum Hauptgegenstand der Darstellung wurden. Jetzt wurde der Rahmen ganz oben hingeführt, derart, dass die Personen in dem hohen Raume nur als bescheidener Theil des Ganzen erscheinen, und der Beschauer ein beinahe schmerzliches Bewusstsein von der Unbeträchtlichkeit des Menschen erhielt. Der Mensch ist innerhalb des Weltganzen nicht so wichtig, wie uns die Priester und Dichter glauben machen wollen, und gerade damals, als Firle das Bild malte, in den Blüthetagen eines philosophisch angehauchten Naturalismus, hatte man für

Walther Firle pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Trauerhaus

Walther Firle pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Genesende

Walther Firle. „Studie“ (Röthelzeichnung).

derartige Dinge ein zartes und muthiges Verständniss. Man darf sagen: Die Sonntagsschule ist Firle's freundnachbarlichste Auseinandersetzung mit dem Naturalismus. Kein anderes unter seinen Werken ist so beflissen, eine simple Naturabschrift zu schreiben wie dieses. Für alle anderen ist die Natur Mittel, für dieses Selbstzweck. Firle wollte einmal wahr sein, nichts als wahr, Thatsachen feststellen, nichts als Thatsachen. Und es ergab sich, dass er nicht nur Musik zu machen, sondern auch zu beobachten und zu charakterisiren weiss. Eine Schule sollte dargestellt werden, ein Lehrer, der unterrichtet, und eine Kinderschaar, welche lernt. Dass der Lehrer lehre, die Gesichter der Kinder die wechselnden Grade des Verständnisses für die Lehre ausdrücken und dass das Ganze in Licht und Luft und Raum so gegeben sei, wie es sich dem objectiven Betrachter darbietet, darauf und auf nichts ausserdem kam es an. Firle zeigte sich seiner neuen Aufgabe mit derselben erstaunlichen Selbstverständlichkeit gewachsen, mit der er auch die „Morgenandacht" bewältigt. Soviel Gestalten das Bild enthält, soviel lebendige und charakteristisch geschaute Menschen enthält es. Der Psychologe Firle vollbrachte da sein erstes Meisterstück. Wie der Magister unsicher auf den schlappen alten Beinen steht, mit den ungeschickten, aus allzulangen Ärmeln hervorstehenden Händen das Buch hält und innerlich ganz bei der Sache ist, ohne nach Aussen auch nur die geringste Pose zu bieten, das ist ebenso rührend und schlicht als wahr und gründlich gegeben. Vollends vorzüglich sind die Kinder geschildert, bei denen der Ausdruck des individuellen Charakters ganz wunderbar mit dem Ausdruck des inneren Schauens, der Richtung des geistigen Blickes auf die Worte des Lehrers gekreuzt erscheint. Und wenn man diesen Blick der Kinder genauer prüft, wie er weit weniger von der aufzuckenden Helle der verstandesmässigen Erkenntniss als von dem contemplativen, gemüthvollen Begreifen des bon sens du coeur hat, so kommt man freilich zuletzt doch wieder darauf, dass auch der Poet Firle die Hand mit im Spiele gehabt haben müsse, dass da nicht einfach Schule, sondern eben Sonntagsschule gehalten werde und dass der ertheilte Unterricht kein anderer als derjenige der Erbauung und der Andacht sein könne. Nunmehr gewinnt das Anfangs so objectiv und artistisch wirkende Bild eine ganz neue, eigene Note. Die geknickte Haltung des Lehrers verwandelt sich in den Ausdruck der Demuth des gläubigen Menschen vor dem Göttlichen, aus der Dürftigkeit der nicht eben sonntäglich gekleideten Kinder hebt sich der stille Glanz des inneren Sonntags, der Feierlichkeit des Herzens heraus, und der hohe, kahle, trostlose Schulraum, in dem die Schule fast verschwindet, wird zum Symbol dieses traurigen Menschendaseins, aus welchem die Frommen ihre Zuflucht in ein schöneres, wärmeres, himmelblaues Jenseits suchen. Durch die Fenstern aber — man merke: das

Walter Firle. „Magdalena".

Licht fällt von oben herein! — schauen die Wipfel der Bäume herein und man erinnert sich, dass nur der Mensch von metaphysischen Träumen und Sehnsüchten gequält wird, während alle anderen Wesen, vom Wurm im Staube bis zum Stern am Himmel, in unerschütterlichem Gleichmuth ihres Daseins Kreise vollenden . . .

Walther Firle. Landschaft bei Seeshaupt am Starnbergersee.

Wir haben also in der Sonntagsschule abermals eine — Dichtung vor uns, wenn auch eine solche, in welcher das subjective Element discret in den Hintergrund tritt. Und wiederum ist es eine seltsam schmerzliche Melodie, die der Maler anschlägt und — zu einer milden, liebkosenden Lösung führt. Ein verhaltenes Mitleid, eine feine, leise Hülfsbereitschaft und Güte, etwas Christliches ist in dem Bilde. Der jugendlich zärtliche Lyrismus der „Morgenandacht“ nimmt ein männlicheres, still ernstes Gesicht an.

In dieser Richtung schreitet das 1886 entstandene „Im Trauerhaus“ weiter fort. Auch hier haben wir wieder eine Genrescene, hinter welcher das feinere Ohr eine leise, ferne Musik religiösen Gepräges vernehmen wird. Die Neigung zum Religiösen lag damals in der Luft. Die schweren socialen Kämpfe der Zeit und die Wahrnehmung, dass das geistige Elend des Proletariats noch schrecklicher als das wirthschaftliche sei, veranlasste eine grosse Anzahl von Künstlern, allen voran Uhde, eine Neugestaltung der in italienisch-byzantinischer Feierlichkeit erstarrten Religionsmalerei zu versuchen. An diesen Versuchen betheiligte sich, allerdings mehr instinctiv als bewusst,

auch Walther Firle. Er kam, indem er bloss ruhig seinen Weg ging, ganz von selbst darauf. Er bedurfte gar keiner Anregung durch Uhde und noch weniger einer Anlehnung an diesen. Zwischen Uhde's Welt und der seinen ist eine Kluft, die keine Brücke zu überspannen vermöchte. Uhde ist eine aggressive, Firle eine defensive Natur. Uhde will lehren und bekehren, Firle ergreifen und beglücken. Uhde versucht, verstummte Saiten des Gemüthes wieder zum Tönen zu bringen, Firle möchte klingende Saiten mit neuen Weisen beladen. Uhde redet zu Ungläubigen, Firle zu Gläubigen, Uhde zu Proletariern, Firle zu Bürgern. Uhde geht bis an das Ende des Naturalismus, bis zum Hässlichen, Firle kehrt auf halber Strecke um und befleissigt sich einer gewissen Lieblichkeit und Anmuth.

In Firle ist eine beinahe kranke Sehnsucht nach Schönheit und Poesie, für welche er im Leben wie in der Kunst nach äusseren Zeichen sucht. Missglückt ihm dieses Suchen, so schlägt seine Stimmung sogleich in eine tiefe Traurigkeit um. Sehnsucht und Traurigkeit, — das sind nun aber die Gefühlsnoten, aus welchen vornehmlich die religiösen Bedürfnisse ihre Nahrung schöpfen. Firle brauchte also nur seinem eigenen Instinct zu folgen, um eines Tages bei der religiösen Malerei anzulangen. Er will offenbar weltliche Scenen schildern und geräth je länger je tiefer in's Kirchliche hinein. Hatte er in der Morgenandacht blos ein frommes Lied gesungen, so hatte er in der Sonntagsschule bereits Katechese gehalten. Nunmehr im „Trauerhaus“ versucht er den tiefsten Schmerz des Lebens durch die Religion zu trösten.

Bezeichnend für ihn ist, dass weder seine Sehnsucht noch seine Traurigkeit jemals einen extremen Ausdruck gesucht. Sie sind immer wohl temperirt, nie acut, sondern chronisch. Im Trauerhause sitzt eine Wittwe an der Bahre ihrer einzigen Tochter, aber in dem Bilde ist nichts von jener herzbrechenden, verwüstenden, den ganzen Menschen ausschöpfenden Traurigkeit, der man sonst wohl auf derartigen Darstellungen begegnet. Die Mutter hat sich nicht über den Sarg geworfen, sie ist noch weniger zusammengebrochen, sie hat sich auf einen Stuhl gesetzt und weint vor sich hin. Die übrigen Anwesenden aber sind der Todten wohl überhaupt fremd. Sie sind alle voll Theilnahme, aber persönlich nicht verwundet. Das Bild ist ein lyrisches Maestoso, kein Trauerspiel. Es ist — ein Solo des Schmerzes mit Chorbegleitung. Und das eben ist das Religiöse darin. Für den Gläubigen ist der Tod kein so schreckliches Ereigniss wie für den Ungläubigen. Für den Gläubigen bedeutet er keine Vernichtung, sondern eine kurze Trennung. Firle's Bild wirkt eher wie ein Trost am offenen Sarge, denn wie ein Aufschrei des verzweifelnden Herzens. Die bräutlich gekleidete Todte steht vor den Augen der Anwesenden bereits als himmlische Braut da; und wenn die Mutter weint — die Freunde beten. . . . Das Weh der Mutter wird durch die Frömmigkeit der Fremden aus seiner Enge herausgehoben und zu dem ruhigen Gefühle gottergebener Trauer geadelt. In der Anordnung der Gruppen liegt die Musik des Liedes. Christus ist nicht persönlich gegenwärtig, aber wer genauer zuschaut, wird seine Engel unsichtbar über der Scene schweben sehen. Das Bild identifizirt sich nicht mit der Mutter und nicht mit den Betern, sondern mit einem Lied ohne Worte, in das vor allem auch der Tag draussen vor den Fenstern, das Leben, die Welt ihre Stimmen hineinmischen. Firle's Bilder, wenn sie nach dem

Walther Firle. „Madonna mit dem Kinde."

Höchsten streben, haben immer etwas Universelles, der einzelne Vorgang ist stets mit feiner Kunst in das Weltganze hineinverwoben.

„Im Trauerhause“ begründete Firle's Ruf. Künstler, wie Prof. Karl Raupp, widmeten dem Bilde enthusiastische Journalartikel. Von Paris kam Sedlmayer nach München und bot Firle ein Jahrgehalt nebst freiem Atelier in Paris, wenn er fortan alle seine Bilder ihm überlasse. Firle nahm den Vorschlag nicht an, da er sich nicht abhängig machen wollte; doch fand er sich bereit, eine seiner Skizzen für den Pariser Kunstfreund in grossem Format auszuführen. Es war dies ein jetzt leider in Paris verschollenes Gemälde, von welchem der hiesige Hofschauspieler Aloys Wohlmuth eine überaus temperamentvoll gemalte Farbenstudie besitzt und von dessen Art die beigegebene Abbildung eine Vorstellung vermitteln mag. Dargestellt ist — unsere Abbildung gibt nur einen Theil der Composition — der Altar der Pippinger Kirche bei Pasing, mit dem Geistlichen auf den Altarstufen, den knieenden Kindern und einem Theil der betenden Gemeinde in den ersten Bänkereihen der Kirche. Man erkennt auf den ersten Blick, dass hier Firle im Begriffe ist, eine für ihn völlig neue Bahn zu betreten, die er leider in keinem seiner späteren Bilder wieder aufgenommen hat.

Walther Firle. „Mädchen im Mohn“.

Ich habe den Eindruck, als müsse er damals sehr glücklich und voller Schwung und Zuversicht gewesen sein; so festlich und so repräsentativ wirken Auffassung und Mache des Bildes. Kaum dass man den alten, immer wie von einem geheimen Kummer bedrückten Firle wiedererkennt. Wüsste man den Maler nicht, man könnte eher auf einen Spanier als auf einen Deutschen, eher auf einen Schüler des Jesuitenbarock als auf einen Schüler der alten Niederländer rathen. Wie ein Rausch geht es von der Leinwand aus. Alles ist Duft und Glanz und Oberfläche. Die Farbe führt das grosse Wort. Sie schwelgt in Üppigkeit und Leichtsinn. Kein künstlerisches Ausdrucksmittel, das so zur Trunkenheit neigte, wie die Farbe. Je nüchterner Firle in seinen sonstigen Arbeiten ist, um so orgiastischer gibt er sich hier. Wie im Taumel muss er das gemacht haben. Und ich kann mir nicht helfen, ich glaube, dass er sich einen grossen Schaden zugefügt hat, als er aus seinem Rausche zu erwachen suchte. Wie ich die Situation verstehe, stand er damals auf dem Punkte, über sich selbst hinaus zu gelangen.

Alles verhaltene Glück, das in ihm war, alle Jugend und aller Muth rissen gewaltsam an den Schranken, die das Leben um sie her errichtet hatte, ein grosses, befreiendes Ostern der Seele wollte ihn emporheben und mit neuen Hoffnungen einen neuen Tag beginnen.

Aber Firle war doch wohl bereits zu reif und erfahren geworden, als dass er jetzt noch auf die Versprechungen eines einzigen Frühlingsmorgens hin sein ganzes Denken von Grund aus erneuert hätte. Nichts erobert sich schwerer als ein bischen Freude, wenn man das Leben als ein Trauerspiel erkannt hat, und leichter noch geht man von Thränen zum Lachen über, als von jener gefassten Traurigkeit, die ein gleichmüthiges Gesicht zeigt.

Nach dem Rausch der „Communion“ zieht sich Firle in beinahe herber Resignation auf den Pessimismus seines „Vaterunser“ zurück. Alles was in ihm an Ernst und schmerzlicher Erfahrung steckt, webt er in diese Trilogie hinein. Er legt darin seine ganze Ansicht über das menschliche Leben nieder. Das Menschenleben ist Sorge um das tägliche Brot, Liebe und Sterben. Um diese drei Achsen dreht sich das ganze, scheinbar so complicirte Uhrwerk. Man könnte sagen, dass noch eine vierte Achse vorhanden sei: jener heroische Trieb, welcher die Heldenthaten des Patrioten und die Culturthaten des Genius vollbringt. Aber für diesen Trieb ist innerhalb der Begabung Firle's kein Raum. Er ist zu aktiv, zu aggressiv für ihn den Träumer, den Sehnsüchtigen. Firle ist eine passive Natur. Er fasst selbst den Daseinskampf, die Liebe und das Ringen mit dem Tode passiv: um das tägliche Brot betet er, dem Tode ergibt er sich, und die Liebe, statt ihr Glück zu ergreifen, bittet um Vergebung, dass sie glücklich zu sein gewagt hatte. „Unser tägliches Brot gib uns heute“, „Dein Wille geschehe“, „Vergib uns unsere Schuld“ — so redet Firle von Arbeit, Sterben und Liebe. Er muss bitten und beten, wenn er ihr letztes Geheimniss erschöpfen will. Er hat die grosse Nichtigkeit allen menschlichen Treibens durchschaut und findet unter der schwankenden Fülle der Erscheinungen keinen anderen Halt als die Ergebung in Gottes Willen. Fromm sein von Grund aus, das ist seine Erlösung von allem Jammer. Er ist ein grosses Kind, und Gott der Herr ein gütiger Vater. Wenn Andere beten, so kommt immer ein falscher Ton in das Gebet. Einige werden weinerlich wie Sklaven, die vor ihrem Despoten winseln, andere ceremoniös wie Minister, die vor ihrem Souverän stehen. Firle dagegen bewahrt

Walther Firle. „Kinderportrait.“

den natürlichen Ton des Sohnes, der sich dem Vater anvertraut. Er hat etwas so Selbstverständliches, Vertrautes, Einfaches in seinem Vortrag, wie man es nur in ganz wenigen, religiösen Bildern alter und neuer Zeit findet. Es wirkt — erfrischend, ihn beten zu sehen. Er überredet zur Selbsteinkehr, indem er fromm ist. Sein Glaube ist Natur. Es ist gleichgültig, ob der Gott, welchen er verehrt, existirt oder nicht, ob er Zeus oder Jehova, Wuotan oder Pan heisst: er ist das Zeichen, in welchem sich die Frömmigkeit aller Zeiten und Bekenntnisse einig ist.

In ästhetischer Hinsicht könnte vielleicht das mittlere Bild Anlass zur Kritik bieten. Während sich nämlich die „Unser tägliches Brot . . .“ und „Dein Wille geschehe“ unmittelbar an Gott richten, wendet sich das „Vergib uns unsere Schuld“ mittelbar an einen Menschen, den Vater des heimkehrenden Mädchens. Aber wer wird sich dessen angesichts des unaussprechlichen Stimmungszwangs der Bilder bewusst? Gerade das mittlere Bild ist als Scene das wirksamste. Es ist von einer Tiefe und Wahrheit der Psychologie und einer Schlichtheit und Deutlichkeit der Erzählung, die kaum überboten werden können. Wie die alte Frau, bangend und bittend, die Hand auf die Schulter des Mannes legt, der Mann zwischen Zorn und Verzeihung schwankt, der Gesell beklommen und neugierig aufschaut, das Mädchen blöde vor Angst und Unglück an der Thür verharrt, das hat ein Poet gesehen, dem sich an Beobachtungsschärfe und Simplicität der Mittel nur wenige vergleichen können. — Die Sterbescene verzichtet auf psychologische Darlegungen und verlegt allen Nachdruck auf die stumme Beredsamkeit des Milieus. Auch hier ist mit wenig Worten unendlich viel gesagt. Das brennende Nachtlicht auf der Kommode und das Grauen des Tages vor den Fenstern erzählen von einer entsetzlichen Nacht, deren Ende der müdgewordene Schmerz der Mutter übersah. Auch symbolisirt der Kampf des Tageslichtes mit dem Nachtlicht sehr fein und diskret den Kampf zwischen Leben und Tod, der auf dem Krankenlager ausgefochten wird. Was ist das Sterben nach dem Glauben der Gläubigen? Das Verlöschen eines kleinen vergänglichen Lichtes im Glanze eines grossen, ewigen. —

Walther Firle. „Torfarbeiter“. (Seeshaupt.)

Die Mittagscene in der Arbeiterstube, das „Unser tägliches Brot gib uns heute,“ ist

Walther Firle pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Heilige Nacht

Walther Firle pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Pietà

mir persönlich das liebste der Bilder. Denn es ist vor den Fenstern ein ganz klein wenig Sonne und Grün, und ich meine, Firle's Wesen müsse sich am harmonischsten da aussprechen, wo er über dunkle Tiefen ein wenig Glanz und Schimmer breiten kann.

Walther Firle. „Heilige Familie".

Das unausrottbare Glückverlangen einer gesunden Natur ist nun einmal auf die Dauer nicht hintanzuhalten. Firle ist nicht der Mann, sich trotzig vor der Welt zu verschliessen. Sein Pessimismus konnte unmöglich mehr als ein Durchgangsstadium sein. Was er auch thun mochte, der Jubel, den er in der „Communion" angeschlagen, musste eines Tages wieder zum Vorschein kommen und sich dann dauernd in seiner Kunst consolidiren.

Thatsächlich ist seine ganze neuere Entwickelung ein ununterbrochenes Vorwärtsschreiten auf dem Wege zum Frieden des Herzens und zu ruhiger Heiterkeit. Er bekommt das Leben, das so lange mit Centnerschwere auf ihm lag, allmählich unter die Füsse und wird ein freier Herr seiner Träume und Freuden.

Er genest und malt „die Genesende". Das Bild enthält alle Traurigkeit der Krankheit und alle Hoffnung des neuen Lebens. Ich wüsste kein Firle'sches Werk zu nennen, das soviel gegenständliche Kraft, soviel innere Ueberzeugung und Selbstsicherheit besässe wie dieses. Das macht: Firle gibt unter dem Symbol des genesenden Mädchens unmittelbar sich selber. Er hat das, was er darstellt, persönlich erlebt. Das Fazit seines ganzen Schicksals liegt in diesem scheuen Sichwiederanklammern an die Erde.

Aber es ist etwas zuviel Pathos in diesem Sichwiederanklammern. Das erweckt Verdacht. Wie strotzt das Bild von Erdgeruch und Erdkraft! Wie drängen sich die Kräuter der Wiese in üppiger, schwellender Fruchtbarkeit! Wie ist die rührende Gestalt des Mädchens erdschwer von Herkunft, Leben und überstandenem Leid! So krampfhaft äussert sich die natürliche Wiederversöhnung mit der Erde wohl schwerlich. Da muss irgend ein Zwang walten, der vorläufig des Guten zuviel thut, um nachher, wenn die erste Hitze verflogen, zu der alten Gleichgültigkeit zurückzukehren. Selbst die schönste „Genesung" schliesst einen Rückfall in die Krankheit nicht aus. Und man muss bei Firle mit dieser Möglichkeit umsomehr rechnen, als in seiner Art zu gestalten

und zu empfinden nach wie vor etwas seltsam Weltfremdes zurückbleibt. Man sehe daraufhin nur einmal sein heiterstes Bild, die blumenpflückenden Mädchen, an. Die reizenden Geschöpfe pflücken Blumen und blühen selber wie die Blumen, die sie pflücken. Aber so recht verwachsen mit der sonnigen Landschaft, in der sie athmen, sind sie keineswegs. Es liegt vielmehr ein weh-

Walther Firle. „Maria".

müthiger Reiz über ihnen, als ahnten sie in irgend einem verborgenen Winkel unter der Schwelle des Bewusstseins, dass ja doch all diese Blüthe und Herrlichkeit verwelken und verwesen werde . . . Firle vermag eben jenes christliche Vergänglichkeitsgefühl, welches kein Ding mit fester Faust ergreift, weil es die Stunde der Trennung vor Augen hat, nicht zu überwinden. Er fühlt sich als Fremdling auf der Erde, nicht als eingeborener Sohn und Erbe. Er würde sich im Sturm der

Elemente nie als Bruder dieser Elemente, sondern immer nur als ihr Opfer fühlen. Im Grase liegend, wie Werther, würde er in Stein und Pflanze, Wurm und Käfer keineswegs Seinesgleichen, Fleisch von seinem Fleische und Geist von seinem Geiste erkennen wie jener. Alles, was er über sich vermag, ist, keine feindliche Haltung gegenüber dem Leben und der Wirklichkeit mehr anzunehmen. Nicht mehr zu seufzen, sondern zu verstehen, nicht mehr zu leiden, sondern zu lächeln, reif zu sein. Das ist das Ergebniss seiner „Genesung".

Warum sich auch in tausend Sorgen und Nöthen mit der Wirklichkeit auseinandersetzen? Gibt es nicht eine freie Welt der Träume, in der Jeder leben kann, der nur den Muth und die Kraft dazu hat? Firle's Herz gehört fortan dem Unwirklichen, Überwirklichen, der christlichen Mythologie. In den Mittelpunkt seiner beiden nächsten Bilder tritt die „Heilige Nacht", das Symbol der Wiedergeburt, die Erfüllung der innigsten Sehnsucht frommer Menschen, die Geburt des göttlichen Kindes.

Als ein Kind kommt dem Maler das Glück zur Welt; er weiss mit seiner jungen Heiterkeit noch nicht mehr anzufangen, als ein Kind mit dem Leben. Er hat sich eben erst zur Freiheit durchgerungen und beträgt sich in der neuen Sphäre beklommen und verlegen. Ein Stammeln, ein Irrereden, ein Schwärmen ist all' sein Thun und Lassen. Nur allmählich findet er den Muth, die Zentnerlast des Objekts abzuschütteln und ganz seinen subjektiven Eingebungen zu folgen. Immer noch fällt er in den Dialekt des Realismus zurück und redet mit Träumen wie mit Wirklichkeiten. Mühte er sich früher, dem schweren Stoff die zarten Stimmungen seines Inneren abzuringen, so bekleidet er jetzt, phantastisch spielend, seine leichtesten Visionen mit soviel Wirklichkeit, als ihm gerade in den Wurf kommt. Er weiss noch nicht, dass auch die Freiheit ihre Gesetze hat, und dass diese strenger noch sind, als die der Vasallenschaft. Er muss sich noch orientiren und acclimatisiren.

Walther Firle. „Portrait-Skizze"

Aber er orientirt und acclimatisirt sich bald. Schon das Triptychon „Der Glaube" zeigt ihn auf beträchtlicher Höhe der idealen Formgebung. Gedanklich, als harmonischer Dreiklang einer poetischen Grundidee, bewundernswerth wie alles, was Firle dichtet, hat das Werk seinen eigentlich

ästhetischen Reiz in einer sublimen Schwärmerei für das Ewig-Weibliche, die sich von dem Boden der Wirklichkeit in die freien Zonen des Ideals erhebt. Durch alle Werke Firle's geht eine stille Verehrung für das schöne Geschlecht. Immer ist eine Frau die Trägerin des Themas der Bilder. Und immer ist diese Frau hübsch. Nicht eigentlich schön, aber anmuthig. Im „Glauben" tritt nun zum ersten Mal die ideale Frau, die Heilige hervor. Sie bleibt allem Mystischen und Somnambulen, allem Raffinirten und Perversen durchaus fern. Aber sie wird in eine entlegene, von himmlischem Licht durchfluthete Welt gestellt, die sie allen irdischen Gedanken weit entrückt. Das ideale Milieu muss ersetzen, was an idealer Form vorläufig noch fehlt.

Diese letztere wird dann, rein und gross, in Firle's letztem Gemälde, einer Pietà, gewonnen. Das ist eine Schöpfung, die sich an formeller Bedeutung mit den vlämischen Religionsbildern des 17. Jahrhunderts messen kann. Alle genrehaften Züge sind hier ausgelöscht, und statt des Novellisten tritt ein Epiker von erstaunlicher Kraft und Breite der Geberde vor uns hin. Firle ist nunmehr Herr und Gebieter über das gesammte religiöse Gebiet, von den Höhen des monumentalen Andachtsbildes bis hinab zu jenen stillen Gärten und Stuben kleiner Leute, wo das Christenthum als unausgesprochenes Geheimniss in der Luft liegt. Er gebietet über alle Tonarten der religiösen Empfindung, singt das einfache Lied der häuslichen Morgenandacht so ergreifend, wie er das Dies irae der Passion auf der grossen Kirchenorgel spielt. Der grosse Wurf ist ihm gelungen: er hat sich seine Provinz im Lande der Malerei erobert und kann nun darauf sinnen, sein Land in allen Theilen auszubauen und zur schönen Blüthe zu führen.

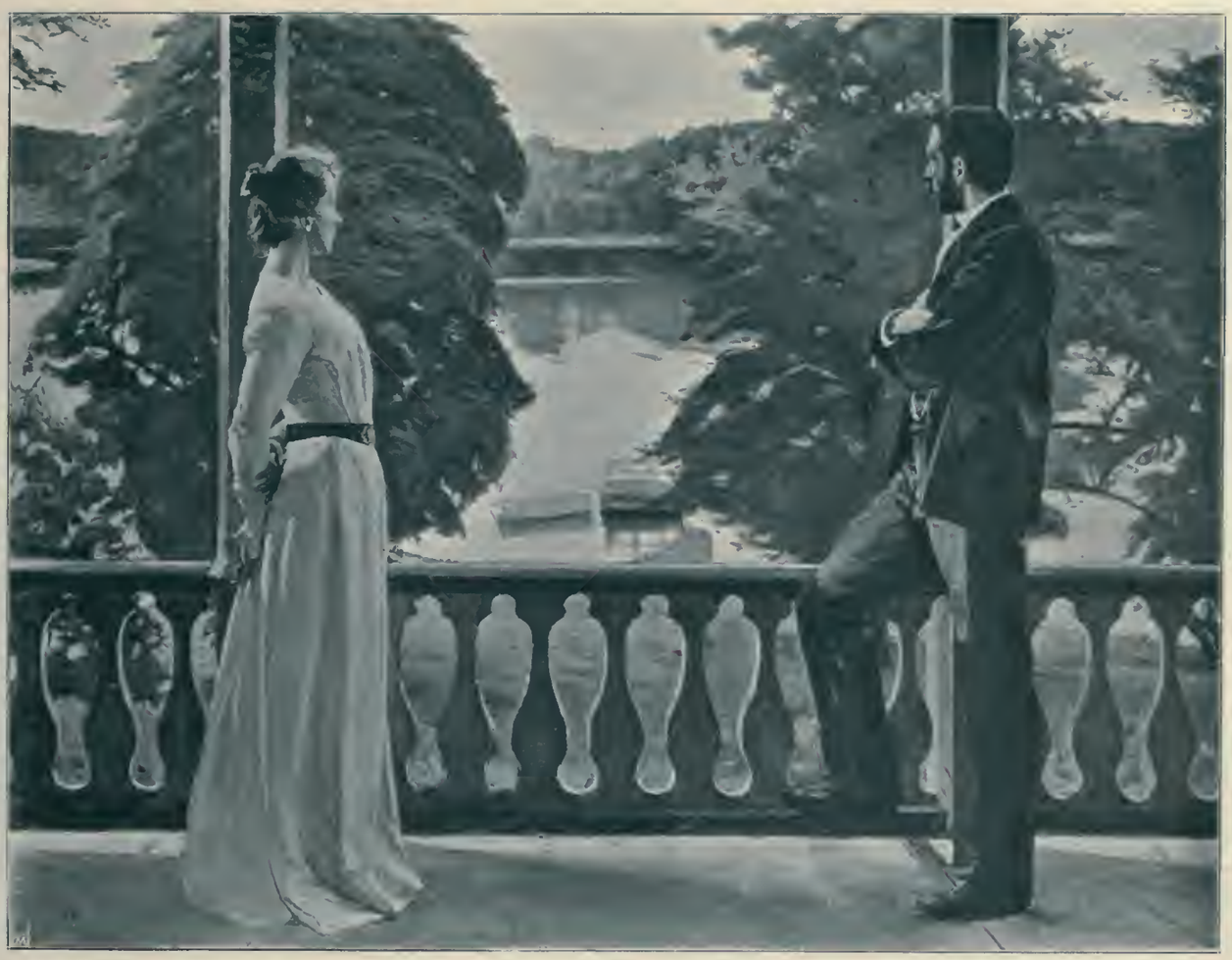
Der Künstler vor seinem Landhaus.

☆ ☆ ☆

An Auszeichnungen aller Art hat es ihm nie gefehlt. Beinahe alle seine grösseren Werke wurden für Museen erworben. Sein holländisches Waisenhaus hängt in der Berliner Nationalgalerie, seine Sonntagsschule im Museum zu Budapest, sein Trauerhaus im Museum zu Breslau, seine Genesung im Museum zu Magdeburg, sein Vaterunser in der Pinakothek zu München, sein Glaube im Museum zu Leipzig.

Walther Firle. „Der Stern von Betlehem".

Damit könnte diese Studie geschlossen werden, wenn nicht noch des Verdienstes zu erwähnen wäre, das sich Firle um die Einführung der schottischen Maler in Deutschland erworben hat. Als er nämlich im Jahre 1889 mit Hofrath Paulus im Auftrage der Künstlergenossenschaft nach England reiste, um die dortigen Künstler zur Beschickung der Glaspalast-Ausstellung einzuladen, erregten die damals bei uns noch völlig unbekannten schottischen Landschafter seine Aufmerksamkeit in so hohem Masse, dass er nicht eher rastete, als bis er sie für seinen Zweck gewonnen. Der Erfolg war, wie man weiss, ein ungeheurer. Alle Welt begann für die Schotten zu schwärmen. Und mehr als das: die Malerei begab sich auch in die Schule der Schotten. Grund genug, Firle's Verdienst um die Entdeckung dieser Künstler nicht unter den Scheffel zu stellen.



Richard Bergh. Nordischer Sommerabend.

ÜBER DIE

VIII. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1901

VON ALEXANDER HEILMEYER.

In letzter Zeit erregten geschickt ausgesprengte Gerüchte vom Niedergang Münchens als Kunststadt einige Beunruhigung.

Ängstliche Gemüther erwogen die Möglichkeit eines gänzlichen Versiegens künstlerischer Strömungen und erblickten darin eine drohende Gefahr für Münchens Ansehen nach aussen und die wirthschaftliche Entwicklung nach Innen. Die gegenwärtige Ausstellung ist sehr zur rechten Zeit erschienen, denn sie gibt Jedem Gelegenheit, im Garten der Kunst sich umzusehen und vom Gedeihen der künstlerischen Kulturen sich zu überzeugen.

Die Münchener Malerei auf der heurigen Internationalen erfreut sich eines so guten Aussehens, dass man für ihre Zukunft nicht besorgt zu sein braucht. Allerdings ist zu bemerken, dass die

Moderne im Sinne einer einheitlichen Kunstanschauung in sehr nüchterner Weise auftritt und in den einzelnen Werken sich nur noch auf den malerischen Ausdruck beschränkt. Es gewinnt den Anschein, dass die Secession ihre Aufgabe als gährendes, treibendes Element erfüllt hat. Ein stärkerer Einfluss ihrer Unterströmungen erwiese sich für die Zukunft am hiesigen Platze, dieser Brutstätte künstlerischer Individualitäten, entschieden ungünstig. Denn es macht sich jetzt allenthalben das Bestreben nach harmonischer Ausbildung der erworbenen Werthe — überhaupt nach künstlerischer Kultur fühlbar und das Streben nach poetischer Ausgestaltung persönlicher Empfindungen äussert sich in den vorzüglichsten Werken; daneben erheben sich, wie eine werdende Welt, die Anfänge einer monumentalen schmückenden Raumkunst.

Das Figurenbild, das einst mit der Schilderung unseres modernen Lebens so ausserordentliche Wirkungen erzielte, ist von seiner prunkenden Höhe herabgesunken. Bedeutendes Können zeigt sich in der Landschaftsmalerei, sie steht bei allen Richtungen in voller Blüthe.

Besonders anziehend erweisen sich im Rahmen des Ganzen die Sammelausstellungen von Werken aus dem Nachlass Böcklin's, Leibl's und Gysis.

Von den auswärtigen Nationen sind vertreten Oesterreich-Ungarn, Schweiz, Holland, Russland, Schweden, Norwegen, Dänemark, Belgien und England; Frankreich steht zur Zeit noch aus. Deutschland repräsentiren die Künstler-Genossenschaft, die Luitpoldgruppe und Secession.

Eine so grosse Veranstaltung in einem Raume mit so vielen mannigfaltigen, bunten Erscheinungen neben- und durcheinander gleicht einer Aue, die mit bunten Blumen übersät ist; wenn man darin nicht nur vergnüglich spazieren geht, sondern sich auch nebenbei unterrichten will, muss man einzelne Gruppen und Arten nach ihren Merkmalen zu bestimmen suchen. Dabei zeigt sich, dass manche Gruppe ihr Ansehen nur dadurch gewinnt, weil eine Erscheinung von Bedeutung in ihr aufragt und durch ihre Farbe und ihre Reize auch der Umgebung eine angenehme Stimmung verleiht, wieder andere fesseln das Auge sofort durch eine auffällig glänzende Gesammtwirkung.

So erregen die Säle der Wiener Secession durch ihr anziehendes dekoratives Arrangement die allgemeine Aufmerksamkeit, welche noch gesteigert wird durch Klimt's Bild „Die Medicin". Über dies Bild rumorte seinerzeit der Senat der Universität Wien, und das Parlament beschäftigte sich in der gewohnten liebevollen Weise, welche Parlamente nun einmal für die Kunst an den Tag legen, mit ihm und erreichten dadurch, dass es ungewöhnlich schnell bekannt und berühmt wurde.

Das Gemälde ist als Deckenbild gedacht und sollte die Aula der Universität schmücken. Klimt fasste die Aufgabe als eine rein dekorative, raumgestaltende auf. An die Medicin scheint er nur nebenbei gedacht zu haben. Und im künstlerischen Sinne ist dagegen kein Vorwurf zu erheben, denn schon die Alten haben ähnliche Aufgaben mit ähnlichem Eigenwillen gelöst, ohne darum die künstlerische Wirkung zu beeinträchtigen. Sie fassten den idealen Inhalt als eine Welt des Seins auf und gestalteten diese Welt mit bestimmten Umrissen und Formen. Klimt's Bild entbehrt aber einer ernsten Auffassung und Vertiefung im Ausdruck. Man kann

sich davor der Annahme nicht erwehren, als wäre es wie eine geniale Improvisation aus einer geschickten Hand der malerischen Intuition zu Liebe entstanden. Etwas von dem Erbe Makarts ist darin zu verspüren. Klimt entwickelt ein ausserordentliches malerisches Talent, voll launiger Capricen und geschmackvoller Eleganz, seine Kunst erweist sich als eine Modedame, die sich bei ihrer Toilette aller erprobten Mittel in raffinirter Weise bedient. Das Werk beherrscht durch seine hervorragend dekorative Wirkung die ganze Umgebung. Es erscheint uns als die originellste Darbietung der Wiener Secession; die übrigen Bilder geben flaue Stimmungen in einem gewissen Umfange von Tönen wieder, die das sind, was der Musiker Variationen nennt.

Andere Werke der österreichischen Kunst erscheinen daneben wie abgetrennte Theile eines Körpers. Die trockene Biederkeit in diesem Kunstcharakter entbehrt aller Würze.

Angelo Jank. Hetzjagd.

Wenn die Moderne als eine individuelle Kunstanschauung, als ein noch auffallender Contrast gegen die übrige Produktion sich abhebt, wenn sie in der nordischen Abtheilung in ihrer ganzen Unmittelbarkeit und Beschränkung empfunden wird und auch in Deutschland in gleicher Weise überall durchsichtig wirkt — in der spanischen und italienischen Kunst zeigt sie sich kaum in einem Werke von entschiedener Originalität.

In der spanischen herrscht die Anekdoten- und Historienmalerei; von dieser aber kaum mehr als ein Schatten der früheren glanzvollen Periode. Wenn man noch vor Jahren die spanische Abtheilung betrat, leuchtete und schimmerte es vor dem erstaunten Auge aus den Bildern wie ein buntes glänzendes Feuerwerk. Man traf hier technische Bravourstücke, kleine farbensprühende Bouquets, Scenen aus spanischen Kirchen von Gallegos und Benlliure, grosse ernste Bilder von Pradilla und Villegas.

Wo sind jene bunten, prächtigen, farbenfreudigen Schilderungen aus dem spanischen Volksleben, die Prozessionen und Stierkämpfe, sterbende Toreros und hübsche dunkeläugige

Mädchen hinter den vergitterten Fenstern! Wie ein rauschendes Allegro, wie ein bunter Maskenzug ist diese Malerei an uns vorübergezogen. Benlliures Bild „Das Thal Josaphat am Tage des jüngsten Gerichts“ dünkt uns in Anbetracht der höher gespannten Erwartung nur noch eine schwächliche Copie der von pathetischer Empfindung durchschauerten Vision im Colosseum; ein tristes Hospitalbild, einige charakteristische Scenen aus dem spanischen Volksleben, mehr hat heuer die spanische Abtheilung nicht aufzuweisen. Die Malerei erweist sich mit wenig Ausnahme vordringlich bunt und hart.

Julius Exler. Ländliche Scene.

Das entscheidende Wort möge aber noch nicht gesprochen sein, denn Zuloaga fehlt noch!

Auch die italienische Abtheilung bietet uns wenig charakteristische Erscheinungen dar. Im grossen Ganzen empfängt man in diesen Sälen mit den bunt durcheinander gewürfelten Motiven den Eindruck eines Kunsthändler-Salons.

Von Segantini freilich sind Bilder hier, aus seiner früheren Zeit, die zeigen uns seine grosse sympathische Kunst. Sein Einfluss ist in vielen anderen Bildern wahrnehmbar; geschäftige Nachahmer mit gutem Sitzfleisch und fleissigen Händen mühen sich, die Farben wie Nadelstiche bei einer Stickerei auf die Leinwand zu bringen. Allein Segantini's Empfindung fehlt.

Hugo Bürgel. Alpenvorland.

Nur Silvia de Rotta's Bild „Verlassenes Gemäuer“ ragt als eine originelle Leistung hervor, jeder Zoll Leinwand erregt hier mehr Gruseln, als Benlliures Kolossalgemälde.

Man empfängt aus diesen Abtheilungen den Eindruck, dass sich die südliche Kunst müde auf der Erde hinschleppt und immer mehr in der geistlosen Nachahmung der Natur einem platten Realismus

Wilhelm Leibl pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kritiker

Théophile de Bock pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf dem Acker

verfällt, man wird versucht, Schillers Worte zu citiren — zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben.

Dagegen erhebt sich die nordische Kunst gleich einem bunten Vogel und durchstreift ihre Heimath. In ihr ist viel Jugend zu spüren und Heimathgefühl. Eine ungeahnte Fülle von Farbenfreudigkeit entfaltet sich in diesen Bildern; zwar erscheint uns manches allzu Bunte und Manirirte noch vom internationalen Geschmacke beeinflusst, doch zeigt sich in den besten Darbietungen der nationale Kern auch in einer fremden Schale. Zumeist schildern diese Bilder die nordische Natur in ihrer Eigenart. Bald glitzert der bleiche Mond als magisches Gestirn über gedehnte Weiten, alle Schatten mit einer eigenen Helligkeit durchsetzend, bald durchglüht die scheidende Sonne eisige Luft, die krystallklar auf dem dunklen Tannenwalde lagert, und wieder sind es sprachlose Bäche, die in der Öde der Schneefelder schweigend verrinnen — und das alles kalt und starr und theilnahmslos unter dem Glassturz des nordischen Himmels. Wieder einer schildert das Meer in einer bunten farbenreichen Stimmung. Die Menschen in dieser nordischen Landschaft erscheinen uns robust und vollsaftig, dabei von einem eigenen sinnigen Ausdruck beseelt. Aber intime Schilderungen fehlen. Vielleicht das beste in dieser Art bietet uns Bergh in seinem Gemälde „Sommerabend". Hier ist die Natur auch gleichsam milde, zart und vornehm, wie die beiden jungen Menschen darin, welche die Herrlichkeit des Abends geniessen. Diese beiden Gestalten berühren uns ganz persönlich, man wünschte, solchen Menschen öfter zu begegnen. Von den Malern, welche die nordische Natur am trefflichsten wiedergeben, sind noch zu nennen Liljefors, Kallenberg, Bergström, Schulzberg u. a. m. Anders Zorn ist mit einem Porträt des Prinzen Karl und einem Bilde „Meine Mutter" vertreten, die neuerdings wieder sein ausgezeichnetes Geschick im Erfassen der lebensvollen Erscheinung und im Festhalten einer momentanen, malerisch effektvollen Beleuchtung zeigen. Auch die norwegische Kunst kann in ihren besten Werken als Heimathkunst gelten, wenn gleich auch hier viele Bilder mit forcirten Effekten fremde Einflüsse verrathen. Wo sich aber der Künstler im unmittelbaren Anschluss auf die Wiedergabe eines kleinen

Leo Putz. Idylle.

Kreises beschränkt, den er liebevoll mit seinem Empfinden durchdringt, wo alte Fischer, die sich am Meeresstrand sonnen, die vom Fischfang zurückkehren, oder anheimelnde Stuben mit bunten Möbeln und alterthümlichen Webstühlen die Vorwürfe bilden, da verstehen wir, wie manch einer den Erdgeruch, die Seeluft und all die hundert Eigenheiten der Heimath auch im Bilde wiederfindet. Am deutlichsten tritt uns auch hier die Natur des Landes in der Landschaft entgegen; Thaulow, Collet, Heyerdahl, Werenskiold schildern sie mit liebevoller Empfindung.

Edmund Steppes. Berglandschaft.

Die Kunst ruhiger, empfindungsvoller Schilderung ist besonders den Dänen eigen. Das Alltäglichste geben sie in einer schlichten, sachlichen Art, wahr und theilnahmsvoll. Gleich das Bild von Ring: „Die Fremden kommen“ zeigt uns die Art ihres Fühlens: Ein einfaches Bauernhaus, der Bauer steht davor, die Frau ist guter Hoffnung und das Kind schaut scheu den Kommenden entgegen; man erkennt auf den ersten Blick den Schlag kleiner Leute, der von den Erträgnissen des Bodens lebt und die Wechselfälle des Lebens als eine ganz natürliche Sache ansieht.

In der Nähe gewahren wir die Ansicht eines dänischen Bauernhofes, reichlich mit Vieh bestellt, das sich voll Behagen darin tummelt und in dem ausgebreiteten Strohe wälzt. Die Vegetation des Landes ist reich und üppig. Saftgrüne Wiesen, erntereife Felder, Gärten mit kräftigen, schwellenden Blattpflanzen, Bäume und Sträucher, die ihre Äste blüthenschwer zur Erde neigen, wiederholen sich als Motive in vielen Bildern. Am reizvollsten erscheint diese Natur vom Segen beladen in Verbindung mit jungen hübschen Frauen, die unter offenen Thüren lehnen und sinnend in's Grüne schauen. Ring und Seligmann zeigen uns solche im Bilde. Die dänische Malerei erscheint, soweit wir sie hier übersehen, als eine ruhig sachliche Kunst, ohne jede Finesse; die Empfindsamkeit und die reizbare Sensibilität, die in „Niels Lyhne“ waltet, finden wir darin nicht. Wir möchten daran eine persönliche Bemerkung knüpfen, nämlich, dass man nirgends so leicht, als bei der Betrachtung künstlerischer Werke, dem suggestiven Einfluss irgend einer bestimmten Anschauung unterliegt, die gerade in einigen Kreisen vorherrscht, und mit dieser wie durch eine Brille sieht. Das Beste an der Sache ist, wenn uns das Urteil Anderer reizt, selber hinzugehen und den Gegenstand mit eigenen Augen zu besehen und seinen Gehalt nachzufühlen. Erst so bildet sich nach und nach ein Verhältniss zur Kunst heraus.

Manchmal eilt einer Erscheinung der allgemeine Ruf voraus und erregt überall besondere Erwartungen. So ergeht es uns mit der russischen Kunst; was wir hier sehen, entspricht keines-

wegs der eigentlichen Bedeutung. Was sie uns diesmal bietet, ist gar zu dürftig, zu fragmentarisch; wir verlangen russische Gestalten zu sehen, russischen Geschmack zu wittern, und sind enttäuscht, nicht mehr zu finden, als ein paar Schilderungen des heimischen Winters, einen tristen russischen Herrn und ein Tolstoi-Porträt — sehr beengt im Rahmen.

Martinus Schildt. Waschfrauen.

Auch die englische und belgische Kunst ist ganz ungenügend vertreten. Wir gewinnen von der künstlerischen Produktion dieser Länder einen unklaren Begriff, als Schilderungen von Land und Leuten erregen sie nur geringes Interesse.

Nur aus dem Bilde von Khnopff spricht der moderne sensible Geist. Als ein Rudiment der einstigen Grösse der belgischen Historienmalerei unter Leys figurirt noch auf dieser Aus-

stellung ein Bild von Verhaedt, das im Stile mittelalterlicher Miniaturen die Ankunft des ersten Zuckers in Antwerpen 1508 darstellt.

Die Bedeutung dieser Bilder im gegenwärtigen internationalen Rahmen entspricht keineswegs dem vollen Werthe und Umfange der englischen und belgischen Kunst. Es ist, als ob ein nur sehr mittelmässiger Autor in einer Kulturgeschichte der Völker die betreffenden Kapitel über diese Länder ausgeführt hätte.

Holland allein repräsentirt sich in seiner alten Weise. Es scheint das konservativste Land in der modernen Kunst. Wir empfangen aus dem Gesammtbilde der holländischen Abtheilung einen anheimelnden Eindruck. Diese Bilder geben zumeist harmonisch abgerundete Naturschilderungen wieder; sie passen in gute bürgerliche Räume wie solide behagliche Möbel. Allerdings sagt man, diese Kunst weise keinen Fortschritt auf, aber ist es kein Fortschritt, wenn sie sich technisch immer mehr ausbildet und mit der Natur in beständiger Fühlung bleibt? Es liegt im Wesen der holländischen Malerei, dass sie der modernen Manirirtheit wie dem kühnen Experimentiren widerstrebt. Die holländischen Maler lieben es, das Frische und Gesunde, das in der Natur Anmuthige auch in einer soliden und delikaten Art auszudrücken. Für die Figurenmalerei ist das Bild von Waay „Auf dem Kirchgang“ charakteristisch. Die jungen Mädchen mit ihren hübschen rosigen Gesichtern heben sich wie Blüthen frisch und duftig von einem hellen weisslichen Grunde ab; vornehm stimmt dazu auch das Schwarz und Roth in der Kleidung.

Christoffel Bisschop. Tägliches Brot.

Nur Dagnan-Bouveret hat Ähnliches gemalt in seinen bretonischen Mädchen.

Auch eine alte Frau erscheint daneben angenehm und ein stimmungsvoller Vorwurf in ihrer schlichten sauberen Kleidung. Das Weiss der Haube und das Dunkle des Tuchs steht zu gut zu dem Inkarnat der gelblichen Haut. Ein malerisch anziehendes Motiv zeigt uns Schildt in den Waschfrauen. Ein besonderes sachliches Interesse erregt ein Portrait von Ohm Krüger mit der Bibel vor sich und ein Paradebildniss der jugendlichen Königin von Holland.

Nicolaas van der Waay

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

Auf dem Kirchgang

Hermann Knopf pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Riesenspielzeug

Als der Malerfürst aber herrscht hier Israels. „Israels“, sagt Max Liebermann, „malt noch Bilder; Bilder mit literarischem Inhalt. Ihm ist die Malerei noch Mittel zum Zweck, sie ist ihm das Werkzeug zur Wiedergabe seiner Empfindungen. Er will nicht den Innenraum malen, sondern, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Psychologie des Raumes. Er malt den Kessel mit dem singenden Wasser oder das knisternde Feuer auf dem Herde, um die Heimlichkeit des Stübchens auszudrücken.“ Von den drei Bildern, die Israels hier hat, passen diese Worte am besten auf das „Abendlied“. Die „Heimkehrenden Fischer“ lassen uns eine ganz andere Poesie fühlen. Die

Louis Apol. Winter im Walde.

Dämmerung legt ihre feuchten Schleier über das Meer und verhüllt die Ferne. Ein alter Fischer sitzt nachdenklich auf einem müden Gaul, der dem Ufer zuwatet; weiterhin sind in der Dunkelheit einige Gestalten und die grossen schwärzlichen Massen eines Schiffes kaum mehr zu erkennen. Nur das immer lebendige, unruhige Meer hebt sich als fahler lichter Fleck deutlich ab. Israels heisst das Bild einfach „Die Fischer“. Er liebt es nicht, seine Empfindungen durch einen schreienden Titel auf den lauten Markt zu tragen. Das Bild enthält eine Welt für sich und weckt eine Welt voll Empfindungen und Vorstellungen. Das dritte Werk stellt einen Taglöhner sitzend und ruhend dar; es schildert das Leben, von dem es heisst, „wenn es hochkommt, währt es siebenzig Jahre und wenn es köstlich, ist es Mühe und Arbeit gewesen.

Die holländische Landschaft, die zum Theil hier sehr gut vertreten ist, vervollständigt den Gesammteindruck. Wir wollen darüber auch wieder Max Liebermann sprechen lassen, der Land und Leute am besten schildert, indem er sagt: „Mit Recht hat man Holland das Land der Malerei par excellence genannt, und es ist kein Zufall, dass Rembrandt ein Holländer war. Die Nebel, die aus dem Wasser emporsteigen und alles wie mit einem durchsichtigen Schleier umfluthen, verleihen dem Lande das specifisch Malerische; die wässerige Atmosphäre lässt die Härte der Conturen verschwinden und gibt der Luft den weichen silbrig-grauen Ton; die grellen Localfarben werden gedämpft, die Schwere der Schatten wird aufgelöst durch farbige Reflexe; alles erscheint wie in Licht und Luft gebadet. Dazu die Ebene, die das Auge meilenweit ungehindert schweifen lässt, und die mit ihren Abstufungen vom kräftigsten Grün im Vordergrunde bis zu den zartesten Tönen am Horizont für die Malerei wie geschaffen erscheint. Vielleicht ist Italien an und für sich pittoresker als Holland; aber wir sehen Italien nur noch in mehr oder weniger schlechten — und meistens mehr schlechten — italienischen Veduten: Italien ist zu pittoresk. Holland dagegen erscheint auf den ersten Blick langweilig; wir müssen erst seine heimlichen Schönheiten entdecken. In der Intimität liegt seine Schönheit. Und wie das Land, so seine Leute; nichts Lautes, keine Pose oder Phrase.“ Durch all' diese Momente steht uns die holländische Kunst nahe, besonders aber fühlen wir uns durch die Innerlichkeit und Einfachheit, wie sie sich in Israels Werken ausspricht, mit ihr verknüpft. Von den holländischen Landschaftsmalern sind Grunneweg, Théovile de Bock, Gabriel, Apol, Maris, Weissenbruck und Mesdag zu nennen.

Hugo Freiherr von Habermann. Der Bildhauer.

Memento mori, memento vivere, diese Worte können wir der Betrachtung über die deutsche Kunst auf der heurigen Internationalen voransetzen, indem wir sie mit der Würdigung unserer heimgegangenen Meister beginnen.

Am 4. Dezember 1900 starb Leibl, am 4. Januar 1901 Gysis und am 16. Januar Böcklin. Wenn wir die Sammlungen von den Werken dieser Künstler durchschreiten, so denken wir

Walther Georgi. Saure Wochen — frohe Feste.

nicht daran, dass sie der deutschen Kunst für immer entrissen sind, uns dünkt es, dass sie leben. — Sie leben für immer in ihren Werken. Wenn sich auch manches unter den einzelnen Collektionen befindet, das dem Sinne der Meister nach nie vor das Forum der Öffentlichkeit gekommen wäre, was schadet das! Selbst bei so begnadeten Naturen wie Böcklin, die in unerschöpflicher Fülle ihre Gaben ausstreuten, kann und soll nicht alles gleichwerthig sein. Neben Werken von einer wunderbaren Vollendung stehen solche, die irgend einem Ausdrucksmittel zu Liebe entstanden sind oder die den werdenden Künstler zeigen. Ein solches Nebeneinander ist dazu angethan, den Schwärmer zu belehren, dass in der Kunst nicht alles aus reiner Intuition besteht, sondern aus klarer bewusster Empfindung herausgeschaffen wird und zugleich das Resultat langjähriger Erfahrung, Mühe und Arbeit ist. Gleich die Sammlung von den Werken Leibl's bietet uns in dieser Hinsicht ein instructives Bild.

Leibl ist der Schule Piloty's entwachsen und sein berühmtes Erstlingswerk „Der Kritiker" verräth noch diese Herkunft, wenngleich der bräunliche Hintergrund luftiger und räumlich wirkungsvoller, die Farben der Gegenstände darin saftiger und leuchtender in den Schatten, die Modellirung weicher und plastischer behandelt ist. Von altmeisterlicher Tonschönheit und Klarheit in allen Farben ist das Bildniss des Malers Hirth du Frênes aus dem Jahre 1867. — Die Modellirung ist auch hier weich und zart, der Hintergrund dagegen noch eine feste schwärzliche Fläche. Die Wanderjahre führten Leibl nach Paris. Als eine Reminiscenz der dort erworbenen Anschauung kann man das Portrait einer jungen Dame in einem

Edmund Harburger. Weinschenke.

gazellenähnlich gefärbten Kleide auffassen.

Ausser den herrlich gezeichneten Händen finden wir wenig von Leibls eigenthümlichem Charakter daran, und überdies ist das Bild durch eine üble Firnisskruste entstellt, und es scheint, als ob eine fremde, lieblose Hand hineingearbeitet hätte. Eine ganz ähnliche malerische Auffassung zeigt auch das Portrait eines bayerischen Offiziers.

Ernst Zimmermann. Stillleben.

Aus den Jahren von 1874 bis 1879 sind eine Reihe von Studienzeichnungen und Radirungen vorhanden. In dieser Periode gibt er die Objekte mit Holbein'scher Schärfe und mit ähnlich sachlicher Genauigkeit wieder. Dieser Sachlichkeit entspricht in der gleichzeitigen Malerei eine Art ungemein vornehmer Tongebung und bei allem Eingehen auf Einzelheiten eine grosse prächtige Gesammtwirkung. Den Höhepunkt erreicht dieses Streben in dem Bilde „Dachauer Bauer mit Tochter". Leibl wäre im kraftstrotzenden prachtliebenden Mittelalter als Hofmaler so recht am Platze gewesen. Bilder wie diese sind in der Malerei Prunkstücke in eine vornehme Umgebung. Alle Schönheiten in seinen Werken leiten sich von dem Gefallen an der Klarheit und Ausführlichkeit der Arbeit her. Er hat die meisten seiner Bilder vor der Natur gemalt, er hatte die Kunst inne, den Eindruck in direkten Farbflecken wiederzugeben. Er besass drei Eigenschaften, die den Maler ausmachen: einen ausdauernden Fleiss, ein vorzügliches Auge und eine ungemein geschickte Hand. Von dieser direkten Wiedergabe des Eindruckes mit kräftigen Farben war er so überzeugt und eingenommen, dass er, wie erzählt wird, diejenigen Maler nicht leiden konnte, die mit der Farbe lasirend verfahren. — Aus der Zeit von 1890—91 stammt das kleine Por-

Wenzel Wirkner. Büsserin.

Franz von Defregger pinx

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

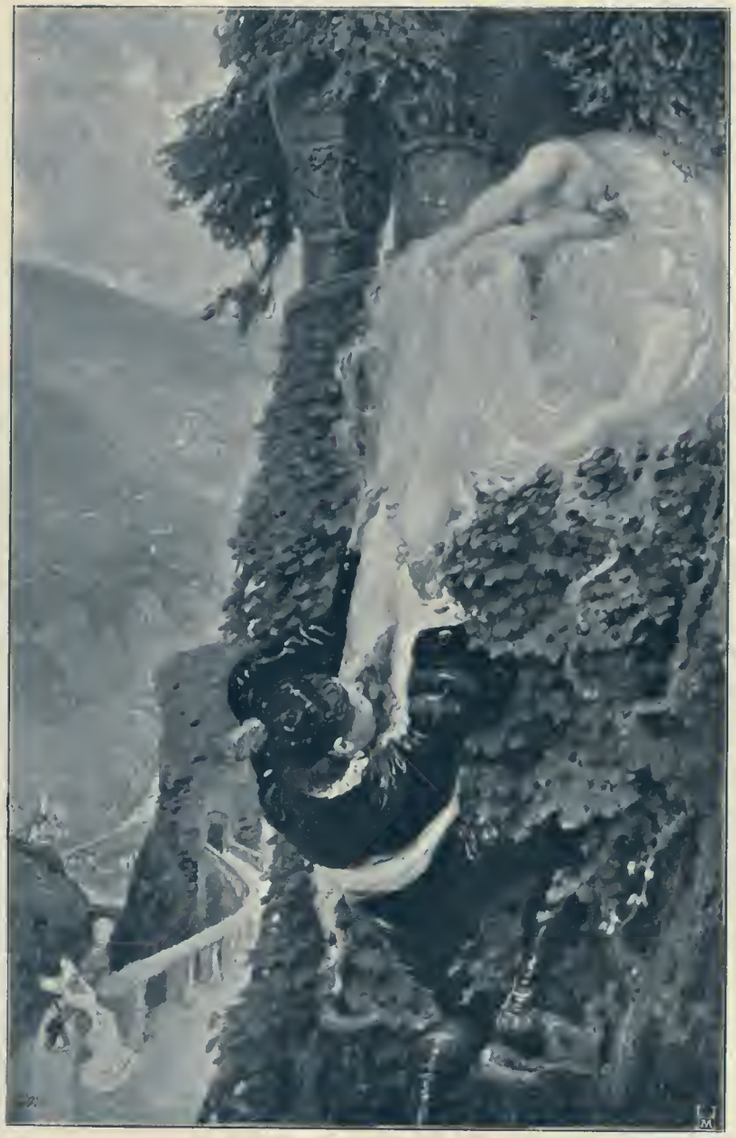
Wallfahrer

L. von Flesch-Brunningen pinx.

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

Anbetung

trait eines Jägers, ein ungemein charakteristischer Typus, wie er uns in den bayerischen Bergen öfter begegnet. Prächtig individualisirt scheint auch das Bildniss des Bezirksthierarztes Reindl und gibt einen momentanen lebendigen Eindruck wieder. „Die neue Zeitung", ein Bild der letzten Periode, schliesst die Kollektion harmonisch ab. Es bildet wieder einen Höhepunkt in der malerischen Technik Leibl's und gibt uns zugleich einen deutlichen Begriff von der Einheit der Empfindung, die ihn beseelte, und der Meisterschaft, die er schrittweise errang. Wohl selten hat eine Natur so harmonisch und natürlich ihr angeborenes Ingenium entwickelt. Obwohl er viele Stufen der Entwicklung durchlief, im Grunde war und blieb Leibl immer ein und derselbe.



Leo Putz. Eine Liebe.

In unserer Zeit, wo sich die persönliche Empfindung des Künstlers oft in seltsamen Manieren kundgibt und mehr durch das Hervorkehren affektirter Eigenheiten auffält, war Leibl ein Künstler von vornehmer Sachlichkeit und — nur Maler, er fühlte auf's Innigste den tiefen Zusammenhang von Natur und Kunst und strebte wie kaum ein zweiter Naturalist nach Verfeinerung des malerischen Ausdruckes — nach künstlerischer Kultur.

Noch mehr tritt dieses Streben als Leitmotiv in dem Schaffen und in den Werken von Nicolaus Gysis hervor. Gysis ist eine ganz andere Natur wie Leibl. Seine Kunst äusserte sich nie in so beschränkter, entschiedener Weise. Leibl's Einheit der künstlerischen Idee wurzelt in einem kleinen Kreis, den er mit seiner Empfindung durchdrang, den er so lebendig schilderte, weil sein Leben darin aufging. In seiner Beschränkung liegt seine Grösse. In dieser Beschränkung auf einen gewissen Stoffkreis entwickelte er seine Malerei bis zu ihrer wunderbaren Vollendung und technischen Feinheit. Gysis hat nicht weniger malerisch gefühlt, seine Stillleben sind zum Theil dasselbe, was Leibl's Bauernintérieurs sind, die malerische Absicht spricht in erster Linie.

Neben dem Stilleben, das Gysis als einen Maler von delicatem, raffinirten Geschmacke zeigt, entwickelt er in den Darstellungen genrehafter Episoden und empfindsamer Scenen wieder ganz andere Eigenschaften. Hier ist er ein Maler, der seine Gestalten aus der Farbe herausarbeitet und Licht und Schatten zu wunderbaren imaginären Wirkungen zu verwenden weiss. Die „Wallfahrt," ein Bild von erschütternder Wirkung, bietet ein Beispiel. Wie aus einer momentanen poetischen Intention heraus entstanden, wirken Skizzen wie Bacchantenzug, Frühlingssymphonie

Fernand Khnopff. Isolierung.

und andere. Die Farbe erscheint als Ausdruck gewisser Nuancen von Gefühlsstimmungen und Empfindungen. Gysis malt gleichsam aus der Anregung dieser rythmischen Gefühlsschwingungen heraus. Seine Kunst hat einen subjektiven, lyrischen Charakter; sie übersetzt alle Eindrücke aus der Wirklichkeit und bereitet sie zu einem poetischen Gebilde.

Gysis ist die Malerei nicht immer Selbstzweck, nicht immer der Ausdruck persönlicher Stimmungen, sondern sie erscheint oft als eine an bestimmte Umstände und Bedingungen gebundene, schmückende Raumkunst. Und bei der Lösung solcher Aufgaben paart sich des Künstlers sensibles,

leicht erregbares Empfinden mit Reflexion und feinem ursprünglichen Stylgefühl. Hier entwickelt er spielende leichte Grazie in dem Rythmus der schönen Linien oder feierlichen Ernst und Grösse durch die Bestimmtheit und Kraft der Formen, ferner poetische Wirkung durch die malerische Stimmung, in die das Ganze getaucht ist.

Alle diese Wirkungen vereinigen sich in seinen Arbeiten von monumental decorativem Charakter; wir erinnern nur an das bekannte Ausstellungsplakat und an sein grösstes und reifstes Werk, in dem alle diese Eigenschaften am hervorragendsten zur Geltung kommen, nämlich sein Colossalgemälde „Apotheose der Bavaria". Es war auf der 1899er Jahresausstellung zu sehen; heute würde es zu einem anregenden Vergleich mit Klimt's Medicin Anlass geben!

Ein Bildniss, das Defregger 1875 gemalt, zeigt uns Gysis als einen Mann in mittleren Jahren mit einem ausgesprochenen südländischen Typus und einem Ausdruck in den dunklen Sammetaugen, denen man auf den ersten Blick den Künstler ansieht.*)

Durch die Sammlung von Böcklin's Werken werden wir mit der „Schweizer Kunst" verknüpft; dieselbe wird eigentlich nur durch Böcklin gebildet und Böcklin ist der universellste, seine Erben sind wir alle. Es wird uns hier Gelegenheit gegeben, das Schaffen, Werden und Wesen des Künstlers zu erfassen. Wir ersehen aus kleinen Bildchen aus den Jahren 44—48, wie

Philipp Otto Schaefer. Das Gewerbe.

*) Im Verlage der „Kunst unserer Zeit" ist eine Monographie über des Künstlers Schaffen und Werke 1897 erschienen.

wenig verschieden des Meisters damalige Anschauung von der seiner mitstrebenden Zeitgenossen war und wie der Künstler, der später über alle hinauswuchs, sich hier noch auf einer gemeinsamen Mittellinie bewegt. Ein Bild, einen Fischer an einem Gebirgsbache darstellend, ergeht sich in ausführlicher Weise in der liebevollen Schilderung der Pflanzen, Steine, Sträucher und Bäume der Umgebung; ein anderes gibt ein einfaches Kornfeld mit einem kleinen Mädchen auf dem Weg.

Richard Strebel. In ernsten Betrachtungen.

Allerdings zeigen diese kleinen Bildchen Böcklin in seiner ganzen Feinheit und Liebe der Naturbeobachtung. Er sah in der Natur alle Dinge in einem klaren Zusammenhange, die Andere trotz aller Hinweise und Anstrengung nicht wahrnehmen. Wir bemerken hier gewissenhaft und sauber ausgeführte Studien und mögen daraus ersehen, wie Böcklin beständig seinen Formenschatz bereicherte und seinen ungemein empfindsamen Farbensinn durch immerwährende Anschauung und Beobachtung nährte. Dazu kommt seine ursprüngliche, tiefe, lebendige Empfindung, die alle Dinge beseelte und durchdrang, und der drängende, selbstbewusste, schöpferische Wille. Wie sang einst der junge Goethe?

Sieh: so ist Natur ein Buch lebendig,
Unverstanden, doch nicht unverständlich!
Denn dein Herz hat viel und gross' Begehr,
Was wohl in der Welt für Freude wär',
Allen Sonnenschein und alle Bäume,
Alles Meergestad und alle Träume
In dein Herz zu fassen miteinander.

Eine noch unbekanntere Seite Böcklinischer Kunst gewahren wir in einigen schönen Portraits aus früherer Zeit. Sie scheinen schlicht und anspruchslos, ungemein sachlich und nach einer allgemeinen Regel in der Mitte des Raumes angeordnet. Aber welche Grösse entfaltet sich in dieser Einfachheit. Welch' tiefen Blick hat auch Böcklin hier in die Natur gethan!

☆ ☆

☆

Ein Jugendbildniss von Feuerbach, wunderschön und klar in der Formgebung, alles gross und trefflich gebildet, mit einer unmittelbaren Hingabe an das Wesen der Erscheinung fällt uns auf; weiter ein Frauenbildniss von derselben Einfachheit und durchdringenden Sachlichkeit, ganz klar durchgebildet und doch von einer Lebendigkeit des Ausdruckes, die fascinirend wirkt. Das in Florenz gemalte Portrait des verstorbenen Kunsthistorikers Bayersdorfer erscheint uns wie aus einem Fresco-Gemälde von Fiesole; dieser edelgestirnte Kopf mit der bleichen Färbung und den tiefernsten Augen könnte ebensogut einem Mönche angehören. Auch dieser Mund, der so beredt den Ruhm des Freundes kündet, ist verstummt. Er, der einzige, der am tiefsten hinabzutauchen im Stande war in den Urquell von Böcklins Sein, hat uns keine schriftlichen Aufzeichnungen hinterlassen. Kein anderer Künstler schuf so aus der menschlichen Empfindung heraus, keiner war so mannigfaltig und reich und unerschöpflich an Bildern, in denen unseren ursprünglichsten und feinsten Regungen Ausdruck gegeben ist. Böcklin war eine Prometheus-Natur, die sich selbstbewusst und doch naiv äusserte, indem sie auf der Menschheit Höhen dahinschritt. Der Künstler sind wenige, die so wie er in ihrem Wesen den ganzen Kreis der Schöpfung ausschreiten. Sein Genius hat sich durchgerungen und herrscht jetzt allenthalben. Böcklin erwarb sich Anerkennung und Nachruhm durch die beispiellose Universalität seines Schaffens; es gibt kaum eine Empfindungssphäre, die er nicht gestreift, und eine Schönheit, an die er nicht anzuknüpfen scheint.

Wilhelm Leibl. Jugendbildniss des Malers Hirth du Frênes.

Schwerer wird es jenen Werken, sich Anerkennung zu erringen, die als Ausdruck unserer geistigen Kultur künstlerische Empfindung und Reflexion voraussetzen.

Ihr Werth ist um so bedeutender, je mehr der gedankliche Inhalt mit dem Ausdruck sich deckt und eine Einheit bildet, die als Ganzes erfasst und empfunden sein will. Raffael Schuster-Woldan's Bild „Memento vivere“ stellt eine solche Einheit dar, sie gibt einer ursprünglichen persönlichen Empfindung in poetischer Gestaltung künstlerischen Ausdruck. In einer herbstlichen Landschaft, sonnig beglänzt und von Wolkenschatten getrübt, begegnen sich zwei weibliche Gestalten. Sinnend hält die eine still und ruht, so ruhend erscheint des Körpers Fülle im gebildeten Marmor, umwallt

von der Falten geschwungenem Bogen; nachdenklich streicht der Rücken der schöngegliederten Hand des Hauptes rundliche Wölbung. Und wie Venus, die Schaumgeborene, leicht den gleitenden Wellen entstieg in blühender Nacktheit, so erhebt sich daneben eine andere Gestalt, sie scheinet zu schweben, sie schürzet die Lippen, wie zu leichter Rede und streift die Schwester mit blitzendem Auge. Sie scheinen sich zu fliehen und immer wieder zu finden, wie das lockende werbende Leben mit all' seinen Reizen immerwechselnd nie ruhend auf seiner Oberfläche; doch im Grunde ist es ruhig und still, in sich gekehrt wie nachsinnend dem Räthsel alles Seins.

Das Bild klingt an das vorigjährige Werk desselben Künstlers, an „odi profanum" an, ja es erscheint uns wie eine natürliche Fortsetzung ein und desselben Themas. Klarer und deutlicher tritt uns jetzt dort die männliche Gestalt im Zusammenhange mit den beiden weiblichen Wesen entgegen. Es sind die nämlichen Kreise des Lebens, die sich hier berühren, die beiden Kreise, in denen unser Dasein verläuft, jeder für sich bildet eine Welt. — Der Genius hat die Macht und Einsicht, sich eine zu erwählen, ihn kürt das Leben, oder krönt der Tod. —

Es bedarf für den Kenner und Liebhaber keiner weiteren Erklärungen; die Versicherung wird genügen, dass auf der Leinwand das alles mit künstlerischer Virtuosität in die Malerei übersetzt und mit einer ungemeinen Feinheit im Ganzen und im Einzelnen ausgeführt ist. Ähnlich muthet uns ein Werk von Löfftz an, das der Künstler „Elegie" genannt hat. Am Meeresstrand sitzt auf einer Bank, die ganz natürlich von Felsen gebildet wird, eine Mädchengestalt, dunkel umflort; das unverhüllte feine Gesicht schaut verträumt hinaus auf die ruhige Fluth, ein matter Schimmer des Mondlichts gleitet darüber. Das helle Gesicht, die dunklen, verhüllten Massen des Körpers und der weiche Arm, auf dem nackten Felsen ruhend, bilden zu dem blauen Wolkendunst und der Farbe des Meeres ungemein feine, stimmungsvolle Contraste. Es ist keine harte Nüance in dem Bilde, kein auffallender Ton, nirgends eine Spur von Unruhe oder flackernder Erregung, keine entzündlichen Farbenreize, alles ist ruhig gehalten, friedsam, fast feierlich. — Die unendliche Natur und das Meer scheinen im Einklange mit dieser Jungfräulichkeit.

Alles spricht für sich selbst, jede persönliche Absicht scheint zurückzutreten vor dem Bestreben, ein künstlerisches Moment wiederzugeben und diese Wiedergabe zeigt die grosse Feinheit der Empfindung.

Der Maler beschränkt sich nur auf solche Merkmale, die als Farbe und Form klar und deutlich sprechen. Die Figur ist gross im Raume dargestellt; mit wenig Formen wird die Fläche belebt; die Ferne weitet sich; die Nähe wirkt körperhaft und wirklich. Die Natur ist hier in ähnlich ungezwungener anmuthiger Haltung in grossen Formen und Linien auf die Bildfläche übertragen, wie das so unvergleichlich in griechischen Reliefen geschah. Die Farbe ist von einem süssen Zauber erfüllt; sie erweckt in uns eine sanfte, elegische, musikalische Stimmung.

Auch Marr bewirkt vornehmlich durch die Farbe das Gefühl für eine idyllische Stimmung. Sein Bild zeigt uns eine Madonna im Grünen ruhend. Das alte Motiv, dass der Maler dem Christus-Kindlein Spielgefährten zugesellet, hat Marr hier in reizender Weise verwendet. Die Putten sitzen neben der Madonna und umgeben das Kind; sie schweben und wirbeln mit Blüthen und Kränzen

aus der blauen Abendluft herab. So zart und fein die Stimmung auch ist, als Malerei macht das Bild den Eindruck einer Weberei, auf der etliche Stellen neu eingewirkt sind. Es fehlen gewisse Feinheiten der malerischen Ausgestaltung, die Marr's Werken sonst eigenthümlich sind. Bei einem Meister wie Marr ist die Malerei so sehr das Produkt künstlerischer Bildung, dass man empfindlich wird gegen die geringste Unterlassung.

Alle erwähnten Bilder erscheinen im Zusammenhange mit unserer künstlerischen Cultur als Gebilde, welche ein sehr entwickeltes Anschauungsvermögen und einen an alten Meisterwerken gebildeten Geschmack voraussetzen. Sie gehören einer Art an, die durch Tradition sich gebildet und immer mehr vervollkommnet hat. Eigenthümlich ist diesen Erscheinungen, dass sie auf den formalen Ausdruck grossen Werth legen, dass ihr Empfinden in den gewähltesten Formen, Farben und Linien sich äussert. Kunst ist ihnen gleich bedeutend mit Können. Eigenthümlich ist ihren Bildern ferner, dass sie darin eine eigene Welt offenbaren, die bei aller Farbenfreudigkeit nicht frei von einer melancholischen Stimmung ist. Selbst Böcklins Wesen ist nicht frei davon. Gysis erscheint davon durchdrungen, indem seine Seele zurückschweifte in die grosse Vergangenheit seiner Heimath und in den erhabenen Ruinen der Vorzeit herrliche Gestalten suchte. In Schuster-Woldan's Werken äussert sich die alte Sehnsucht nach einer Welt, in der Menschen mit angeborenem Schönheitssinn ihr Dasein unter einem heiteren Himmel verbringen.

Georg Seligmann. Bildniss meiner Frau.

Das Grundelement bildet in den Werken der Malerdichter die Persönlichkeit. Das poetische Moment in diesen Bildern ist ganz der Ausdruck persönlicher Empfindung. Die Persönlichkeit ist das Medium, das uns die Welt von einer neuen eigenthümlichen Seite darstellt. Durch die Werke dieser Künstler bereichern wir unsere Anschauung und unsere Vorstellung, überhaupt unser räumliches Verhältniss zur Natur. Unser Farben- und Formensinn wird durch sie angeregt, geweckt und genährt; unser Empfindungsvermögen wird also durch den künstlerischen Ausdruck bereichert. Wir müssen versuchen, unsere Sinne durch die künstlerische Anschauung auszubilden, dann werden wir auch dem Persönlichsten in diesen Werken nicht ganz verständnisslos gegenüberstehen. Als einen Weg zu dieser Kunst kann man die modernen Bestrebungen im Kunstgewerbe, in der Illustration und die an manchen Orten unternommenen Versuche einer

decorativen Malerei auffassen. Alle diese Ansätze streben aus schüchternen Anfängen heraus zu einer freien Entwickelung. Es bedarf nur der verständnissvollen Förderung von allen Seiten, dass sie gedeihen. Kunst und Leben heisst die Parole. Die Kunst soll wieder wie früher aus dem Leben selbst hervorgehen; sie soll unsere tägliche Umgebung schmücken und verschönen. Man ist bestrebt, jeden Gegenstand einfach und zweckmässig und dabei doch decorativ wirkungsvoll zu gestalten.

Leo Samberger. Bildniss des Professors J. Wopfner.

Der constructive architectonische Sinn, der unmittelbar aus unserer modernen Technik hervorgegangen ist, geht mit dem modernen ornamentalen Empfinden Hand in Hand. Diese Strömung macht sich nicht nur im Kunstgewerbe, in der Architectur, sondern auch in den Versuchen einer raumschmückenden Malerei bemerkbar. Seit Cornelius beschäftigen sich die deutschen Künstler mit dem Problem einer decorativen monumentalen Malerei. In der Periode cornelianischen

Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Rumänierin

Claus Meyer pinx.

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

Die junge Frau

Styles versuchte man, grosse Ideen gross auf die Wände zu malen, öffentlichen Gebäuden zu ernstem, vornehmem Schmuck. Auch das ornamentale Gefühl äusserte sich lebhaft in der Wiederbelebung jener alten Ziermotive, die man Arabesken nennt.

Eduard Grützner. Bruder Kellermeister.

Vielleicht dachten diese Meister manchmal zuviel an die gedanklichen Motive, die sie in ihren Bildern zum Ausdruck bringen wollten und beherrschten zu wenig die zeichnerischen und malerischen Mittel. Das Können hielt bei ihnen nicht immer gleichen Schritt mit dem Wollen. Was sie aber erreicht haben, ist eine schöne klare Anordnung der Composition. Man kann sich darin einleben, wie man sich in ein Buch einliest. Wenn moderne Maler an solche Aufgaben herantreten, so sind sie wohl mit glänzenderem Rüstzeug ausgestattet und vermögen mit malerischen Mitteln blendendere und einnehmendere Wirkungen hervorzubringen, ohne uns jedoch durch die stoffliche Darstellung zu befriedigen. Der Eindruck verflüchtigt sich oft eben so rasch, als wir ihn gewahr wurden. So ist Klimt's Bild „Die Medicin" seiner ganzen Anlage und Ausführung nach so sehr ein Product der modernen, decorativen Kunst, dass wir im Zusammenhang mit ähnlichen Werken darauf zurückkommen müssen.

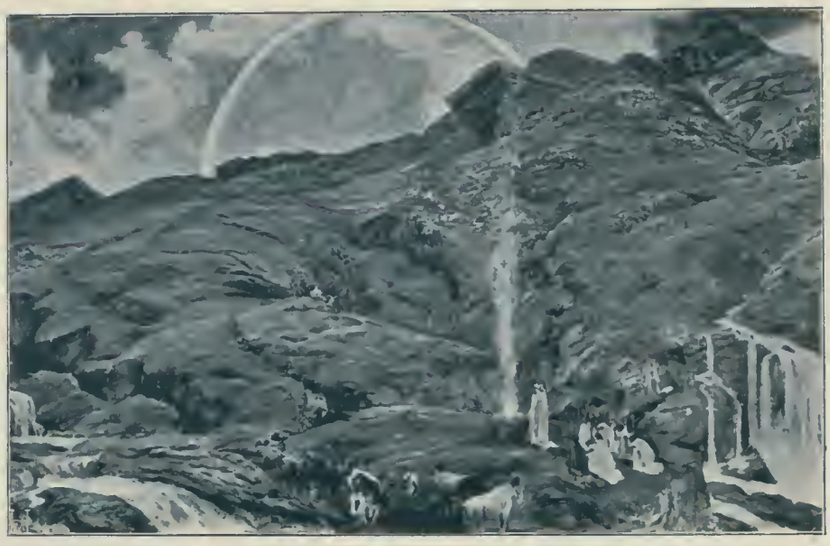
Die Darstellung selbst zeigt einen Strom von dahinziehenden nackten Gestalten, die von Licht, Luft und Nebel umwallt sind. Das Gefühl unendlichen Raumes wird erweckt. Inmitten all' dieser bedrückten, klagenden und leidenden Menschheit erscheint der Allerhalter und Zermalmer Tod. Neben dem Menschenstrom her schwebt eine weibliche Gestalt, unfassbar und doch immer lockend und anziehend zugleich; die gelehrten Ausleger des Bildes nennen sie Philosophie. Ganz unten am Rande des Bildes erhebt sich eine buntgekleidete und phantastisch geschmückte Frauen-

gestalt mit einer Schaale in der Hand, aus der eine Schlange schlürft. Man muss sie als die allegorische Verkörperung der Medicin auffassen. Doch das nur nebenbei; der Maler wollte offenbar keine Illustrirung einer bestimmten Idee wiedergeben, sondern nur das Bild einer malerischen Intuition, wie es ihm im Contact mit gedanklicher Vorstellung vorgeschwebt hat. Klimt empfindet durchaus als Maler, und als solcher dachte er vielleicht nur daran, dem Raume, den das Bild schmücken soll, eine vornehme Stimmung und dem Aufblickenden, dessen Gedanken sich im Ernste des Daseins vertiefen, einen lebhafteren Schwung zu geben. Er löste eine Aufgabe durch einen Rythmus von Farben, Formen und Linien, die früheren Malern zu streng logisch gedanklichen Ausführungen Anlass gegeben hätten. Alle diese Elemente erscheinen hier in einer eigenartigen Verbindung und in dieser Hinsicht ist das Ganze als eine typische Erscheinung der modernen Kunst aufzufassen, wie sie noch suchend und tastend nach einem monumentalen Ausdruck idealer Vorstellungen ringt. Es erscheint uns als eine Etappe auf dem Wege malerischer Entwickelung der heutigen decorativen Kunst.

Georg Schuster-Woldan. Memento vivere.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Gysis' Werke in ihrem grossen, einfach edlen Style stehen jenem Ziele schon viel näher. Im Sinne der Tradition strebt auch Philipp Otto Schaefer die Lösung ähnlicher Aufgaben an. Er fusst auf der Tradition, ohne dem malerischen Geschmacke unserer Zeit zu widerstreben. Seine Kunst muss man gleichfalls als eine raumschmückende auffassen; sie bringt ideelle Vorstellungen in allegorisirender Weise zum Ausdruck. Sie berührt sich mit Gysis' Kunst und bildet eine Ergänzung zu Klimts Streben insofern, als in Schaefers Bildern die gedankliche Conception überall durchsichtig wirkt. An den Carton- und Linienstyl erinnern dann die Zeichnungen des Schweizers Hodler. Aber seine Manier erscheint uns hart und ungelenk, dabei zu sehr von der Absicht, zu archaisiren, durchdrungen. Wir vermögen diesen Engelsgestalten, die auf steifleinenen Hemden ausruhen, den mit dem Schwerte fuchtelnden Lanzknechten und hingemähten Rittern keine Antheilnahme entgegenzubringen. Es erscheint uns seine ganze Art und Weise absichtlich gewollt und gesucht einfältig, ohne rechte Naivität. Ähnlich wirkt auf uns auch Erler's Bild „Einsamer Mann". Dieser hochragende Mann, der in bedeutender Pose mit dem rothen pantherartigen Thiere an der Seite so vordringlich auftritt

und den Rahmen ausfüllt, dass daneben die räumliche Umgebung, Landschaft und Luft kaum noch zur Geltung kommt, erinnert an Sascha Schneiders Manier, der durch ähnliche Mittel die Figuren zu monumentaler Grösse zu steigern sucht. Auch dieses Bild bietet im Hinblick auf die Entwickelung der modernen, decorativen Kunst ein instructives Beispiel; es weist auf den engen Zusammenhang dieser Bewegung mit dem modernen Plakat und der Illustration hin. Auch Ludwig von Hofmann's Gemälde „Hirtenknabe" und Huber Feldkirch's Entwürfe zu Wandmalereien gehören dieser Richtung an. Wir haben schon am Eingange unseres Berichtes über die heurige Internationale erwähnt, dass das Figurenbild als eine schwächliche Erscheinung im Rahmen der Ausstellung auftritt. Ehedem bildete es einen Brennpunkt, in dem sich die modernen künstlerischen Strömungen, ihre Beziehungen zum Leben und die technischen Fortschritte vereinigten. Die ideellen Anschauungen der Zeit sollen darin ihren Ausdruck finden, aber nur in wenigen Werken tritt dieses Streben deutlich hervor; nur Einzelne ringen sich zur freien poetischen Ausgestaltung ihrer persönlichen Empfindungen durch. Die Mehrzahl schwimmt inmitten der modernen Strömungen, ohne Sehnsucht und Ideale im Herzen, ohne das Bedürfniss, eine eigene Welt im Grunde ihres Ichs aufzubauen. Viele mühen sich zwar, ihr Ich zu befestigen und auszugestalten, sie werden aber von den Fluthwellen immer wieder erfasst und hinweggespült. Eine Ausstellung ist in dieser Hinsicht sehr lehrreich: Die Werke der Lebenden werden darin oft begraben und die der Todten feiern ihre Auferstehung. Wenn wir von dem Figurenbild sprechen, so denken wir jetzt an das Sitten- und Genrebild. Vordem spiegelte sich darin das Leben und Treiben der Gegenwart in socialer und ethischer Hinsicht. Es erregt Befremden, wenn wir in einigen Werken jüngerer Künstler den Character des Sittenbildes zu einer Art Carricatur herabgesunken sehen. In der flüchtigen Illustration mag das angehen — im Ölbild nicht. Walter Georgi's Triptychon wirkt darum unschön. Immerhin ist es für die Entwickelung unserer heimischen Arten von Interesse, zu bemerken, dass die Tradition von den Jüngeren auf allen Gebieten aufgenommen wird. Der Acker, den die grossen Bauern- und Genremaler Leibl, Defregger und andere bereitet haben, nährt noch viele Geschlechter. Aus der ersten Periode dieser Malerei, als sie unter der sorgsamen Pflege Piloty's leise emporblühte, bewahrt die ungarische Abtheilung ein Bild von Szinyei-Merse. Es



Georg Mayer Franken. Noah's Dankopfer.

entstand bereits im Jahre 1875. Im selben Jahre malte Defregger das Porträt von Gysis, das so vorzügliche malerische Qualitäten aufweist. Für das Verständniss der coloristischen Bestrebungen jener Zeit gewinnen beide Werke erhöhtes Interesse. Dieses Portrait erscheint uns als ein Galeriebild von vornehmer prächtiger Wirkung, und jenes farbenfreudige Werk des ungarischen Künstlers wie eine Ankündigung des modernen Colorismus. Eine Gesellschaft junger Künstler hat sich im Grünen an einem schattigen Hügel niedergelassen. Sie lagern im Kreise herum, die Köstlichkeiten eines picanten Mahles liegen auf einem weissen Tafeltuche ausgebreitet; einer thut sich gütlich an den Speisen, ein anderer holt eine Flasche Wein aus einem kühlen Wiesenbächlein, wieder einige widmen sich ganz ein paar Fräulein. Die hellen Kleider der Damen, zartes, duftiges Rosa und Weiss, dazu das feine Incarnat der Gesichter, die tiefen, leuchtenden Farben der Shawls und Teppiche, die ausgebreitet liegen, und die Kleidung der Männer — das alles ergibt auf dem grünen Grunde, mit der warmen, sonnigen Luft darüber eine Farbenfreudigkeit und eine Stimmung, wie wir sie sonst nur auf Böcklinischen Bildern antreffen. Als malerische Erscheinung steht dieses Werk innerhalb der ungarischen Abtheilung einzig da — ähnlich mag es auch innerhalb der Production von anno 1875 dagestanden haben.

Paul Meyer-Mainz. Alte Geschichten.

Defreggers Kunst wirkt wie die Leibls auf uns heute schon historisch. Doch seine eigene Art und Weise veraltet nie, wenngleich die malerischen Probleme wie Pilze daneben aufschiessen. Ein jedes Werk trägt das Gepräge einer eigenartigen Persönlichkeit, welche die Stammeseigenthümlichkeiten einer ganzen Rasse in sich aufgesogen hat und in jedem Werke in characteristischer Form kundgibt. Mag er auch als Colorist den Modernen wenig verlockend erscheinen, die Persönlichkeit jedoch, die sich hier offenbart, behält immer Geltung. Es geht mit den künstlerischen Werten wie mit dem Papiergeld; das steigt und fällt oft rasch an der Börse. Das Edelmetall hingegen verliert nie seinen Nennwerth. Das heurige Bild „Wallfahrer“ gab dem Meister Gelegenheit, alle seine Lieblingsgestalten, wie sie uns schon des öftern begegnet sind, auf einem Bilde zu versammeln. Vielleicht nur mehr in dem Historienbilde von Verhaert ist das Einzelne mit gleicher Liebe empfunden und malerisch ausgeführt. — Blos gehört als Maler derselben Richtung an, nur hat er eine moderne Färbung angenommen, ohne jedoch sein Stoffgebiet zu verändern.

Arnold Boecklin pinx.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Villa am Meer

F. A. v. Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildniss der Frau v. K.

Fritz Strobentz. Sommertag.

Er ist ein feiner Schilderer des Innenraumes, besonders der Bauernstuben aus dem Schwarzwalde, die er mit anmuthigen Mädchengestalten belebt. „Die Schwarzwälderin“ und „Das Legendenbuch“ sind solche Darstellungen.

Blos weiss in der Wiedergabe des Innenraumes und in der Schilderung der menschlichen Figur in demselben reizvolle malerische Stimmungen zu entfalten, aber man überschätzt seine malerischen Eigenschaften als solche, wenn man sie nicht im Zusammenhange mit der stofflichen Darstellung empfindet. Vordringlich machen sich die malerischen Eigenschaften bei Exter's Werken bemerkbar; zwischen den malerischen Qualitäten von Blos und Exter ist ein Unterschied, wie zwischen grobem und feinem Tuch. Exter überträgt ein Bild aus der Wirklichkeit in kräftiger realistischer Weise auf die Leinwand. Gleich den nordländischen Malern, besonders den schwedischen, beschränkt er sich in der Wiedergabe einer unmittelbar aus dem Leben gegriffenen Scene auf ein paar derbe, malerische Effecte. Mit dem Bestreben, in gegenständlichen Motiven malerische Probleme zu lösen, knüpft er an die Tradition der Münchener Genremalerei an. Als malerisches Werk durch die Schilderung und den Vortrag gleich anziehend ist das Bild einer Mutter mit ihrem Säugling. In der Darstellung des Schuhplattlertanzes ist ein Stück Wirklichkeit ungeschminkt gesehen und wiedergegeben. Das Bild hat drastischen Humor, ohne brutal zu sein; es erzählt, ohne in den Ton absichtlicher Schilderung zu verfallen. In dem Bilde „Eheglück“ kommt die Anlehnung an das Sitten- und Genrebild von früher noch mehr zum Vorschein. Auch in den Werken von Putz, dessen Bild Idylle eine Liebesscene im Geschmack Ramberg's malerisch feinfühlig und reizvoll wiedergibt, sowie in den Werken von Oppler und Borchardt kommt das Streben, malerische Probleme mit der Darstellung gegenständlichen Inhalts zu vereinigen, deutlich zum Ausdruck. Noch deutlicher tritt diese Absicht in jenen Bildern hervor, die einen Stoff gestalten, der immer wieder unsere Phantasie anregt und mit schönen Bildern erfüllt. Der deutsche Sagen- und Märchenschatz ist ein unversiegbarer Quell für die darstellenden und erzählenden Künste. Der moderne Colorismus ist das aufgeschlossene Schatzkästlein, über dessen Reichthum die Maler jetzt frei verfügen können, um damit die lichten Kinder der Phantasie mit erhöhtem Glanze zu

schmücken. Seit Schwind, Steinlen, Richter u. a. zu Grabe gegangen sind, fanden sich keine Künstler mehr, die, wie der Märchenprinz das Dornröschen, Romantik aus ihrem tiefen Schlaf wach küssten und zu neuem Leben erweckten. Die Mode Realistik beherrschte den allgemeinen Geschmack und nur selten hatte einer den Muth, die eigenen Ideale gegenüber zu stellen. Zu jenen Tapferen, die sich unbeirrt durch die Dornen und das widrige Dickicht der modernen Tageskritik ihren Weg zu dem schimmernden Zauberschlosse der Romantik zu bahnen wissen, um die lichte Fee zu erwecken, gehört Georg Schuster-Woldan. Sein heuriges Bild, der „Rattenfänger", fesselt gleichermassen durch die musikalische Stimmung, die darin waltet, wie durch das liebevolle Eingehen in den kindlichen Character, der sich hier im Zusammenhange mit dem Stoffe so mannigfach und vielgestaltig entfaltet. In der Ferne dämmert schon der Abend, den herbstlich gefärbten Laubwald entlang zieht an den Hügeln hinauf eine Schaar von Kindern jeden Alters und Geschlechtes, die ganze blühende Jugend eines Städtchens. Sie ziehen dem seltsamen Manne nach, der so eigenthümliche Melodien seinem Dudelsack entlockt. Eine eigenartige melancholische Stimmung liegt über das Ganze gebreitet, wie eine Vorahnung des tragischen Geschickes, das sich seiner Erfüllung nähert.

Vielleicht ist im Einzelnen und Besonderen zu viel in das Bild hineingeheimnisst und malerisch Manches nicht effectvoll genug hervorgehoben — als Ganzes erfasst, wird man sich einem tiefgehenden Eindruck nicht entziehen und verschliessen können. Es gehört zu jenen Bildern, in die man sich einleben muss und die ihrer Natur nach in stillen, vertrauten Räumen mehr zu uns sprechen, als bei einer flüchtigen Bekanntschaft auf Ausstellungen. Der Stoff verlangt einen malerisch feinfühligen Vortrag, und dieses Gefühl veranlasste auch die Romantiker im Aquarell sich auszudrücken. Die Malweise hängt auf's Innigste mit der Empfindung zusammen, ja sie ist der natürliche Ausdruck — wie die Sprache, als Ausfluss unserer Gefühlsschwingungen. Wir sehen bei einem anderen Künstler, bei Knopf, wie sich hier das Empfinden gewissermassen im Gegensatze zu dem vorigen äussert, in dem der schwere materielle Character der Ölfarbe solchem Stoffe angepasst ist, der Veranlassung zu derberem Ausdrucke gibt. Wie Knopf in seinem Bilde „Riesenspielzeug" diese Sage malerisch gestaltete, erinnert an die Art des vollblütigen Vlamen Jordaens. Kräftig und wirklich erstehen hier die Gestalten der Sage vor uns; das Riesentöchterlein ist ein frisches, gesundes Mädchen, die Riesen sind ungeschlachte derbe Lümmel, die uns auch in der Gestalt von Faunen und Satyren begegnen könnten. Seltsam und grotesk durch die absichtliche Vergrösserung der menschlichen Gestalt im Raume wirkt Eichler's „Herbst". Ein riesenhafter Mann, der sich behaglich im Schlafrock auf dem Rücken eines Berges ausstreckt, so dass die Füsse unten durch die Wälder hervorschauen und Thiere und Menschen schrecken. Als farbiges Titelblatt der Jugend würde diese Darstellung vielleicht verständlicher und intimer wirken als in dem gegebenen Format. An ein anderes hübsches Märchen erinnert das Bild „Eine Liebe" von Putz: es zeigt uns, wie eben der kühne Jüngling an Rapunzels schneeweissen Haaren zum Felsenkämmerlein emporklettert. Farbe und Zeichnung schildern diese Scene so köstlich als nur immer möglich. Ein Bild von Albert Welti „Die Königstochter mit dem Hirsch" knüpft an eine uns unbekannte locale Sage

an. Der Hirsch ist ja im Allgemeinen eines von jenen Thieren, die in Sagen und Märchen eine grosse Rolle spielen. Hier geht er einer feiertäglich geschmückten Königstochter und ihrer Begleitung voran, auf jedem Geweihe eine brennende Kerze tragend. Das Bild erinnert in seiner ganzen Art und Weise an mittelalterliche Tafeln, auch die ursprüngliche Naivität der Auffassung ist dieselbe: Welti's Anschauung ist ein wenig philiströs romantisch, das zeigt am besten das grössere Bild „Deutsche Landschaft". Hierin ist jedes Fleckchen lebendig, alles kribbelt und krabbelt und hat sozusagen Zungen; des Erzählens ist kein Ende. Wir begegnen da einem Zuge, der seit dem Mittelalter überhaupt in der deutschen Kunst characteristisch ist. Besonders in der Schilderung, im Märchen, kommt diese Art zum Ausdruck. — Was wir Leben in der Natur nennen, erhält darin eine tiefere symbolische Bedeutung. Dem Stoffe nach dieser Gruppe zugehörig ist auch das Bild von Speyer „Die heiligen drei Könige", die in mittelalterlicher Pracht und Gewandung auf schweren Rösslein an einem Flüsschen entlang ziehen. In origineller Weise hat auch „Mayer-Franken" einen alten Mythenstoff gestaltet. Noah's Dankopfer schildert er uns folgendermassen: Die Arche steht auf einem Berge fest, das grosse Wasser ist im Verlaufen, strömend in Felsenrinnen zieht es thalabwärts. Die Luft ist wieder tiefblau und von feurig goldenen Wolken durchzogen; über dem Berge steht ein Regenbogen, aus der Arche zieht das liebe Vieh und erneut auf den saatgrünen Triften des Lebens freundliche Gewohnheit. Noah mit seiner Sippe bringt ein Dankopfer dar.

Edmund Louyot. In der Enge.
Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl.

Die Maler des Märchens und der Sage gehen von einem bestimmten vorgefassten Stoffe aus, den sie mit ihrer persönlichen Empfindung durchdringen und mit Hilfe der malerischen Mittel so darzustellen versuchen, wie er ihnen als Bild innerlich vorschwebt. Ihre Gestaltung ist vor allem auf den Ausdruck bedacht, — sie projiciren gleichsam den innerlich nachempfundenen Vorgang auf die Malfläche. In ihren Darstellungen ist, wie in den schon besprochenen Werken mit freiem poetischen Inhalte, viel malerische Feinheit und Empfindung; sobald aber das Figuren-

bild den Kreis intimer Schilderung verlässt und zu Historien- und Episodenmalerei übergeht, nehmen die malerischen Qualitäten und die Stärke der Empfindung ab, gleich wie auf grossem Raume sich das Können und die Stimmung verflüchtigt. Die grossen Episoden- und Historienbilder, die ehedem so beliebt waren, treten nunmehr vereinzelt auf. Die Begeisterung wird immer seltener, die, von historischem Pathos oder frommem Eifer erfüllt, mehrere Quadratmeter Leinwand bemalt.

„Das Kreuz", ein Bild von Egger-Lienz, stellt eine Scene aus dem Tiroler Befreiungskriege dar. Am Rahmen des Bildes ist noch, wie es ehedem üblich war, eine Tafel mit historischen Erläuterungen angebracht: Demnach hat es sich in der Zeit des Befreiungskampfes zugetragen: Den Kämpfern sank sehr zur unrechten Zeit der Muth; denn die Noth war eben am grössten. Da nahmen sie Zuflucht zu einem grossen Feldkreuz und trugen dieses dem Feinde entgegen, mit erneuter Wuth angreifend.

Die Composition an sich erregt durch die seltsame Anordnung und die perspectivische Verkürzung einiger Figuren im Vordergrunde Befremden. Es hat seine eigene Bewandniss mit der Darstellung solcher Scenen. Das stoffliche Interesse überwiegt das der künstlerischen Darstellung selbst. Und was als Historie auf den Leser dramatische Wirkung ausübt, kann, bildlich dargestellt, einen weit geringeren Erfolg hervorbringen. Der dramatische Effect, auf einen Moment zusammengedrängt, wird den Maler leicht zu Uebertreibungen verführen. Man erinnert sich vor diesem Bilde des bekannten Wortes „Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein kleiner Schritt."

L. Adam Kunz. Pfau und Indian.

Aber ich möchte hiebei noch eine andere Anmerkung machen, betreffend die Darstellung solcher Scenen, in denen die Religion als dramatisches Motiv hervortritt. Da lesen wir, dass religiöser Fanatismus schon oft die grässlichsten Scenen bewirkt hat und dass dasselbe Motiv die Ursache heroischer Thaten war. Es ist aber kein Motiv, das man bildlich in solcher Weise, wie es Egger-Lienz gethan hat, darstellt, ohne dass man nicht gegen die Empfindung der allermeisten Beschauer verstösst. Wen die gegenständliche Darstellung nicht berührt, der wird verletzt durch die Unebenheiten des malerischen Vortrages. Der Maler, der uns schon öfter mit warmem Gefühl

Tini Rupprecht pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Prinzessin Marie von Rumänien

H. W. Mesdag pinx.

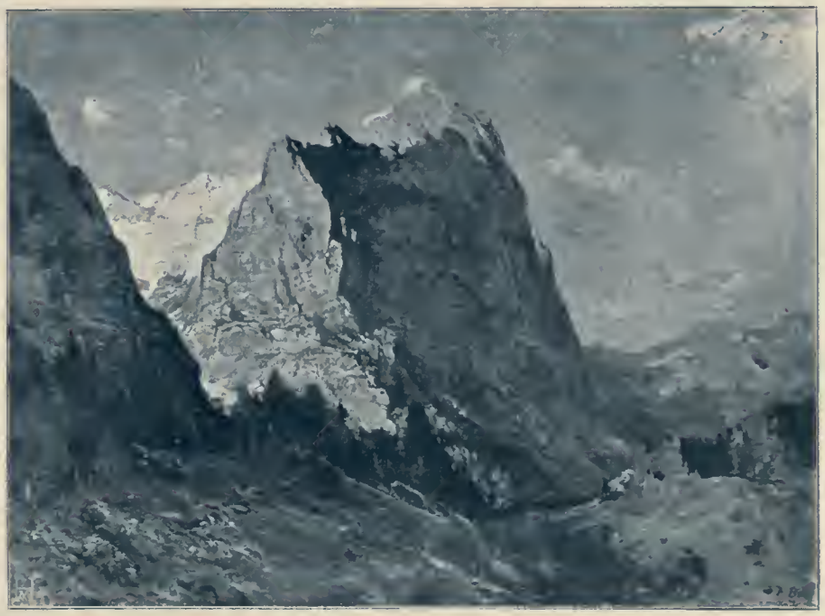
Phot. F. Hanfstaengl, München

Vor Anker

Bilder aus der Heimathsgeschichte dargestellt hat, dessen Empfinden hat sich diesmal sicher nur von einem Stoffe hinreissen lassen, über dessen Wirkung als Eindruck er nicht volle Klarheit erreichte und den er im Ausdruck nicht beherrschte.

In der spanischen Abtheilung wäre ein solches Bild verständlicher. Hier gibt es noch Maler, die sich in aussergewöhnlichen Empfindungen auf riesigen Leinwandflächen nicht genug thun können. Da ist nämlich eine Darstellung von Benlliure „Das Thal Josaphat am Tage des jüngsten Gerichts“ und eine extatische Verzückung, in der ein Mann vor einer Statue ausgebreitet liegt.

Unerquicklich, als ein verquältes coloristisches Phänomen auf die Leinwand gebannt, erscheinen uns auch „Vision“ und „Kreuzigung“. Albert von Keller gibt uns dafür in dem „Urtheil des Paris“, einem Bildchen mit feinen coloristischen Reizen, sowie in einem schlanken Frauenleib, der von den grünlichen Schatten der Dämmerung umhüllt ist, viel Besseres zu kosten.



Fritz Baer. Der grosse Eiger bei Grindelwald.

Einen lebhaften Eindruck hinterlässt auch Eisenhut's „Streit um die Beute“. Aus der Ferne gesehen, wirkt das Bild wie ein Stillleben. Bunte Stoffe, blitzende Waffen und die mattschimmernde Haut nackter Körper ist von flackerndem Feuerschein beleuchtet, da und dort zeigen sich noch weitere seltsame Gegenstände. Der Vorgang könnte als Illustration einer abentheuerlichen Geschichte, wie sie Karl May erzählt, aufgefasst werden.

Innerhalb der schwedischen Abtheilung begegnen wir noch einer Historie, die in stimmungsvoller Weise ein Motiv aus der vaterländischen Geschichte schildert. Es ist das bekannte Gemälde von Cederström „Wache an der Leiche Karls XII.“ Cederström stellt mit seinen Landsleuten aus, er erscheint aber inmitten der bunten Gesellschaft wie ein Fremder, der die Färbung und Eigenthümlichkeiten einer anderen Umgebung angenommen hat. Der Fall, in's Allgemeine übertragen, gibt zu mancherlei Betrachtungen Anlass, und die Ausstellungen geben Gelegenheit, dazu Materialien zu sammeln.

Nun zur schwedischen, überhaupt zur nordischen Malerei selbst. Die nordischen Maler sehen sich in ihrer heimathlichen Umgebung um und erzählen in den Bildern, was sich dort alles zuträgt. Der gegenständliche Inhalt deckt sich vollkommen mit den malerischen Absichten. Und

in dieser Einheit tritt uns diese Kunst kräftig und eigenartig entgegen. Ein naiver Sinn in der Auffassung und eine gewisse Ehrlichkeit in der Wiedergabe ungeschminkter Wirklichkeit macht sich in allen Darbietungen der jugendfrischen Kunst bemerkbar. Urwüchsig und derb erscheint ihr Wesen im Salon, in dem sich die ganze europäische Maler-Gesellschaft versammelt hat. Und doch sind manche Erscheinungen darunter, die von einer alten künstlerischen Cultur berührt und geschliffen erscheinen. Nicht nur Zorn, der Virtuose auf der Palette, der mit wunderbarer Geschicklichkeit sozusagen Momentbilder von packendem Leben aus dem Handgelenk malt, auch Larsson zeigt uns in dem Aquarell Convalescenz eine feine geschmackvolle Kunst. Und Bergh, dessen poetische Schilderung „Sommerabend“ wir schon besprochen haben, lernen wir noch als Maler des Innenraumes in der Wiedergabe „zweier Weiber am Herd“ kennen. Die Stimmung des frostigen Raumes, das in sich gekehrte Wesen, die Stille um und in den beiden Frauen ist eine feingefühlte Schilderung. Aber dergleichen auf feine Töne gestimmte Arbeiten sind selten. Die ungeschwächten Augen der nordischen Maler sehen die Gegenstände in ihrer ganzen Brutalität und mit einer naiven Freude an bunten kräftigen Farben. Sie stellen die Gegenstände in fast greifbarer Wirklichkeit vor uns hin — das nordische Licht beleuchtet sie hart und klar. In der nordischen Luft heben sich die Gegenstände scharf umrissen, als deutliche Silhouetten und wie auf einer Glasscheibe ab.

Therese Schwartze. Schach und Matt.

Janson, Hallström zeigen uns solche Motive. Ethnographisches Interesse erregen zumeist die Schilderungen von Innenräumen, in denen uns die Maler in allerhand Stuben hineinsehen lassen, die mit alterthümlichem Hausrath gefüllt sind. Meist steht auch ein ungefüger Webstuhl am Fenster und davor sitzt eine junge Frau oder ein Mädchen, von der Seite her scharf beleuchtet. Manchmal sehen wir auch eine alte Frau, vom Lampenlicht beschienen, oder einen jungen Burschen, mit einem Mädchen schwatzend, ganz in glühenden Feuerschein getaucht; ein andermal wieder eine Gesellschaft auf freier Heide, die um ein Feuer liegt und einem musicirenden Manne zuhört. In dieser Art genrehafter Züge, behaglichen Stilllebens und stimmungsvoller Bilder aus dem alltäglichen Sein steht die dänische Malerei der deutschen nahe. Manche Bilder, wie Exner's „Die Gesangprüfung“, Siegenfeld, „Das Stubenmädchen horcht an der Thür“, Wentorf, „Wie die Grossen“ erinnern an den Styl von Ennhuber und Knaus. Die beiden Scenen „Öhlenschläger bei Eduard Storm“ und „Baggesen und Sophie Örsted“ könnte ein Münchener Genremaler um die Zeit von 1840 herum

gemalt haben. Auch das Bildchen von Kroyer, den Componisten Grieg nebst seiner Frau darstellend, sieht aus, als wäre es von Schwind gefühlt und in einer modernen Malweise dargestellt worden. Das Eigenthümlichste geben die Dänen in jenen Bildern, wo Figur und Landschaft zusammen gewisse Empfindungen zum Ausdruck bringen. Die anziehendsten Motive sind junge Frauen, die unter sonnigen Lauben an Thüren lehnen und in's Grüne schauen.

Henry Morley. Hahnenkampf.

Die Neigung zur Contemplation, zum ruhigen Insichverträumtsein, angeregt durch die schöne Umgebung, dieses sich Einsfühlen in die Natur kommt auch in einer sehr feingefühlten Verbindung von Figur und Landschaft in dem Bilde von Konrad Larsen „Der Sommerabend" zum Ausdruck. Es zeigt uns zwei junge Mädchen in einem Kahne, auf einer weiten, ruhigen Wasserfläche, in der sich die zarte, abgeklärte Abendluft spiegelt. Mit Seligmann's Bildniss gehört es zu den besten und eigenartigsten Werken. Vielleicht noch der Abendgang von Wentorf ist in diesem Zusammenhange zu nennen. Nur in diesen Bildern verräth sich eine ausgesprochene Neigung zu poetischer Contemplation, andere zeigen einen alltäglichen philiströsen Character. Man kann aus ihnen nicht besondere Eigenschaften der Dänen herausconstruiren, auch die Künstler anderer Nationen, besonders der Deutschen, haben die Fähigkeit und Hang zu ähnlichen Empfindungen und wir vernehmen die Äusserungen desselben in den Stimmen aller Völker.

Wie hat doch Böcklin durch die Verbindung von Figur und Landschaft ganz neue künstlerische Ausdrucksmomente geschaffen und unsere Anschauung und Vorstellung in's Ungemeine bereichert. Mit der wachsenden Bedeutung der Landschaft als künstlerisches Problem kam man immermehr dazu, solche Verinnerlichung des Empfindens in die Naturanschauung zu legen. Es ist characteristisch für die Production Italiens, Spaniens, Ungarns und Österreichs, dass hierin nur vereinzelte Werke von dieser grossen, künstlerischen Strömung berührt erscheinen. Innerhalb der italienischen Abtheilung stehen nur etliche Bilder Segantini's und einiger Nachfolger,

Luplau Janssen. Genre.

die redlich bemüht sind, in seinen Fusstapfen zu wandern, im Zusammenhange damit. — Segantini's Werke, von denen besonders das „Letzte Mühen des Tages“ benannte hervorragt, sind Bilder aus einer frühen Periode seines Schaffens, wo er noch eine breite impressionistische Malweise innehat. „Letzte Mühen des Tages“ zeigt einen Mann, der sich ein Bündel Holz aufladet, wobei er das hügelige Terrain zum Stützpunkt nimmt. Die Figur des Mannes und ein paar dahinter herziehende Schafe schmelzen mit dem sanft ansteigenden Hügel zu einer Silhouette zusammen, die sich in grossen Linien, bestimmt und doch weich abgerundet, von der lichten Abendluft abhebt.

Gerolamo Cairati. Frühlingsweben.

Zwei andere Bilder von seiner Hand, nämlich „Eine Liebe auf den Bergen“ und „Einer mehr“ zeigen uns, wie ein grosser Meister das Genrebild auffasste. Sie sind ganz aus dem malerischen Gefühl heraus im Einklang mit der gegenständlichen Darstellung entstanden, im Gegensatz zu vielen Bildern dieser Richtung, worin verschiedene Gegenstände einfach wie Brettsteine zusammengesetzt werden, bis sie eine hübsche Figur bilden. Es verhält sich auch oft so, dass der Künstler bemüht ist, eine interessante Scene oder eine artige Verwickelung darzustellen, während bei einem anderen alles nothwendig, wie aus einem inneren Plane hervorgeht. Die übrigen italienischen Genres sind neben Segantini's Werken Schaustücke der ersten Ordnung. Wenn man eines gesehen hat, kennt man sie alle.

Eine ernstere Naturauffassung strebt im Sinne Segantini's noch Pelizza mit seinen Gemälden der „Heuboden“ und der „Leithammel“ an.

Bei den Spaniern sind es Plá y Rubio mit einem Soldaten-Abschied und Fillol y Grannel mit seinem Bilde „Der Stolz des Dorfes“, die tüchtige Darstellung und feine Beobachtung des Lebens zeigen. Was uns die englische Abtheilung an Figurenbildern bietet, ist wohl nur als Niederschlag der grossen englischen Kunst anzusehen. Wir bekommen nur eine Art Limonade statt kräftigen Landwein zu kosten. Eine Ausnahme bildet Sauter, der Deutsch-Engländer, mit einem

Karl Böhme. Sirena di Capri.

Portrait und dem malerisch reizvollen Bilde „Frage und Zögern“. Es ist eine Tonmalerei, subtil und fein in allen malerischen Qualitäten. Auch das Bild „An der Fähre“ von Brown hat vorzügliche malerische Eigenschaften. Was wir von der englischen Abtheilung gesagt haben, gilt auch für die belgische. Auch hier bekommen wir nur wenige Werke zu sehen, in denen sich ein Typus bestimmt und klar ausprägt. Khnopff ist mit einer symbolischen Composition vertreten, die fein empfunden und malerisch duftig und zart behandelt ist. Der Maler nennt das Bild „Isolirung“. Das Pastell ist für den Ausdruck gewisser Empfindungen eine sehr geeignete Technik. Ein Reflex

der einst berühmten belgischen Elend-Malerei zeigt sich in dem Bilde „Trunkenbold“ von Laermans. Als Motiv, sowie in der trockenen harten Malerei erinnert es sehr an die bekannten Morithatbilder, wie man sie auf den Jahrmärkten sieht. Verhaert schildert in einer Historie die schon erwähnte Ankunft des ersten Zuckers in Antwerpen. Das Bild ist malerisch wirkungsvoll componirt, die vielen Figuren darauf sind merkwürdig charakteristisch durchgebildet; es sind Köpfe darunter, deren sich Holbein nicht zu schämen hätte. Derselben flächenhaft wirkenden Malerei begegnen wir schon bei Philipp Otto Schaefers Cyclus und in den modernsten Ansätzen bei dem Norweger Munthe, in dem Bilde „Sigurd Jorsalafarer, König der Norweger, XII. Jahrhundert“, das aber absichtlich archaistisch wirkt und jeder Feinheit in der malerischen Durchbildung entbehrt. Näher an Verhaert schliesst sich des Österreichers Ivanowits Bild „Herzog Ferry IV. führt Elisabeth von Habsburg heim“ an. Der Künstler hat im Sinne der Romantiker, ähnlich wie Schwind, Steinle u. A., eine hübsche mittelalterliche Scene empfunden. Sein moderner Colorismus kommt ihm bei der Darstellung gut zu statten und hilft das Motiv reizvoller zu gestalten.

Die Holländer entfalten, wie schon von Alters her, ihre Vorzüge in der Darstellung des Innenraumes. Dieses malerische Problem erhielt seine Ausbildung naturgemäss in einem Landstriche, der, wie Holland mit einem wenig heiteren Himmel bedacht, die Bewohner nöthigte, ihr Leben zumeist im Hause zu verbringen. Auch die modernen Holländer sind hierin der Tradition treu geblieben und sie haben zuerst wieder die malerische Schilderung des Innenraumes als Stimmungsbild aufgegriffen. Israëls' Vorbild war hierfür von grosser Bedeutung. Wir sehen auch heuer wieder in die anheimelnden alten Stuben mit Urväterhausrath, in denen am Herde oder am niedrigen Fenster ein altes Weiblein sitzt, wie vergessen vom Leben, das draussen vorüberrauscht. Nicht selten sitzen ein paar rothwangige Kinder dabei — still und verträumt wie die Alte. Manchmal lassen uns diese Maler einen Blick in Scheunen thun, in denen das Licht über allerlei Gerümpel hinhuscht, durch Ritzen hereindringt und in dämmerigen Winkeln verschwindet, nur noch ein paar Hühner beleben diese Welt. Es fehlt auch nicht an Strassenscenen, die vor uns in dämmerigen Nebeln ausgebreitet liegen. Die modernen Holländer lieben in den Darstellungen von Innenräumen das einfache, schlicht bürgerliche Milieu, im Gegensatze zu ihren Landsleuten im 17. Jahrhundert, von denen einige besonders durch die Wiedergabe von prächtigen Intérieurs bekannt sind, in welchen sich hübsche kleine Frauen putzen, bespiegeln und mit allerhand Kostbarkeiten schmücken. Sie verstanden die Lichtquelle meist so anzuordnen, dass das Licht von oben her den ganzen Raum überfluthet und alle Gegenstände darin ungemein zart und reizvoll erscheinen. Dieses malerische Problem, das die Holländer mit so auserlesener Kunst behandelten, hat nie aufgehört, in Malerkreisen zu interessiren. Bei uns haben Löfftz, Holmberg, Harburger und viele Andere sich damit beschäftigt. Besonders gelang Claus Meyer mit seinen Kartenspielern eine sehr glückliche Lösung. Nachdem er in den letzten Jahren im Dienste der Historienmalerei seine Vorzüge und sein Können auf grossen Wandflächen entfaltete, hat er mit dem heurigen Bilde „Die junge Frau“ sich mit Erfolg seinem ursprünglichen Stoffgebiete wieder zugewandt. Das Licht fliesst von oben herab über die anmuthige Gestalt einer jungen Frau, die sich, über einen Brief

gebeugt, in seinen Inhalt vertieft. Die Modellirung des jugendfrischen Kopfes ist besonders zart und weich, ganz dem sinnigen feinen Ausdrucke entsprechend. Der Maler hat einen Moment dargestellt, den er glücklich der Natur abgelauscht hat.

Ein ähnliches Motiv behandelt auch Ernst Oppler in seinem Bilde „Der Brief“. Er hat seinerzeit in England ganz im Style der feinen englischen Portraitisten, die an Whistler anlehnen, gemalt; seine Bilder zeigten immer ein ungemein geschultes Können und einen feingebildeten, malerischen Geschmack. Er lebt jetzt in Holland und scheint hier sein malerisches Können im Anschluss an die alte und moderne Tradition weiterzubilden.

Helene Bächmann. Märchen.

Borchardt, ein Maler, der ähnliche Motive darstellt, gibt gerne in seinen kleinen Bildchen Innenräume wieder, in denen sich ein behagliches feines Stillleben entwickelt. Auf ruhig gehaltenem, abgetöntem Hintergrunde stehen wie Pretiosen auf Sammt zierliche feine Damen in schillernde rauschende Seide gekleidet.

Dieser Art nahe verwandt ist Geffcken. Borchardt's und Geffcken's Werke weisen manche Ähnlichkeiten auf. Gemeinsam ist ihnen die Freude an der Wiedergabe prächtiger Stoffe in einer intimen Umgebung und ausgebildete Feinheit der Empfindung in der Darstellung vornehmer Weiblichkeit.

Indem wir uns von den Malern feinen und behaglichen Stilllebens, wie es sich in vornehmer Umgebung abspielt, zu jenen einer alltäglicheren Umgebung wenden, wie sie Harburger darstellt, so werden wir dabei auch an alte Traditionen, insbesondere an niederländische Werke erinnert. Der urwüchsigen Anschauung, die sich in den Bildern eines Brouwer, Ostade kundgibt, ist allerdings nicht leicht etwas Ähnliches an die Seite zu stellen.

Auch die malerischen Reize und Feinheiten der Originale werden kaum mehr erreicht. Diese Art Malerei hatte eine grosse malerische Cultur zur Voraussetzung. Doch sind manche Werke von Harburger in der Farbe so fein und delicat, dass sie in ihrer Art den Alten nahe

kommen. In dieser Beziehung ist besonders das Bildchen „Lebensabend“ ein kleines coloristisches Meisterstück. Die „Weinschenke“ hat auch feine malerische Züge, doch interessirt hier zumeist das Gegenständliche, eine fidele Wirthshausscene im Geschmack der Niederländer. Grützner's „Bruder Kellermeister“ ist dem Stoffe nach diesem Genre verwandt.

Der Bruder Kellermeister steht seinem ganzen Umfange nach breit und stattlich da; in der einen Hand hält er ein alterthümliches Krüglein mit schäumendem Bier, die andere umfängt einen Laib bräunliches Brot, dazu hat er unter dem Arme ein Büschel Rettige, die Lieblingswurzel des biertrinkenden Volkes. Als Malerei ist das Ganze so delicat und würzig, wie die verschiedenen Köstlichkeiten, die der Bruder Kellermeister hier zusammenhält.

Der Anschluss an die Tradition alter Meister und im Zusammenhange damit die Darstellung von historischem Genre und allerlei frei erfundenen Scenen aus früheren Perioden wird hier länger als anderswo von den Malern gewahrt. Solche Darstellungen bieten dem Maler manche Vortheile und Gelegenheit zur Entfaltung malerischen Prunkes in der Umgebung und in Costümen, wie sie bei der Wiedergabe unseres befrackten und behosten Zeitalters nicht mehr möglich sind.

Besonders scheint die Maler die Zeit des Rococo anzuziehen. In solchen Bildern bewegen sich die Menschen artig und zierlich, wie beim Menuett. Immer heiter, scheinen sie nur da zu sein, um sich zu unterhalten.

Die ganze Umgebung, die Natur selbst, erweist sich ihnen gefällig und erstrahlt im rosigsten Lichte. Natur und Kunst, die wohl erhaltenen Parke und Schlösser des Rococo bieten dem Maler die reizvollen Motive, ähnlich wie sie uns Eichendorff in einem Gedichte schildert:

„Es glänzt der Tulpenflor, durchschnitten von Alleen,
Wo zwischen Taxus still die weissen Statuen stehen,
Mit goldenen Kugeln spielt die Wasserkunst im Becken,
Im Laube lauert Sphinx, anmuthig zu erschrecken.“

Diese Motive dienen dazu, einem allgemein gültigen Schönheitsideal Ausdruck zu geben; es spiegelt sich darin die Welt so glücklich und anmuthig, wie sie sich Jeder wünscht und ersehnt am Beginn seiner Lebensreise. Gefficken führt uns mit einem Bilde, das einen alten Galan mit einer Jungfer beim süssen duftenden Mocca zeigt, den sie aus Schaalen von chinesischem Porzellan nippen, gleich mitten in diese Zeit hinein. Messerschmitt eröffnet eine hübsche Aussicht in dem Bildchen „Unterwegs“; es kommt darin etwas von der Empfindsamkeit der Werther-Zeit zum Ausdruck. Ein anderes, „Unerwarteter Besuch“ genannt, gibt in trefflich geschilderten Scenen die Aufregung wieder, welche die Ankunft unerwarteter Gäste verursacht.

„Kurzer Besuch“ nennt Räuber eine fröhliche Reitergesellschaft von Standesherrn, denen artige Damen den Wegtrunk reichen. Von der freundlichsten Seite werden wir die Zeit des Rokoko in Menzler's Bild „Annäherung“ gewahr.

Simm's „Salon zur Zeit des ersten Kaiserreiches“ zeigt uns die Kehrseite dieser verlockenden Welt. Verschwunden ist die frivole schöngeistige Gesellschaft des Rococo, die Nüchternheit und der strenge Ernst des Classicismus beherrschen den Salon. Statt Venus und Mercur regiert jetzt

Otto Heichert-Deronco pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf dem Theater

Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Sphinx

Mars. Die Damen bewegen sich in griechischem Costüm und antikem Kopfputz in der Gesellschaft, an Stelle der galanten Abbés und Cavaliere mit zierlichem Degen und mächtiger Perrücke dominirt der Soldat des ersten Kaiserreiches.

Hengeler, Oberländer und Julius Diez kennt man als Illustratoren aus den Fliegenden Blättern und der Jugend. Ein Jeder ist hier mit Werken vertreten, die seine eigenthümliche Art zeigen. Hengeler mit kleinen Bildchen, einer Susanna im Bade, einem Einsiedler und einem Duett. Er gibt uns in buschiger Landschaft einen kleinen rundlichen Faun, der auf der Harfe spielt; davor steht ein junges hübsches Mädchen, das sein Spiel mit der Geige begleitet. Die Gegenüberstellung einer bockfüssigen, dicken, unansehnlichen Figur und einer feinen Mädchenerscheinung, sowie das Vergnügliche im Ausdruck des alten Gesellen und des sinnenden, beschaulichen Wesens des Mädchens rufen in uns jene Empfindung hervor, die man als komisch bezeichnet. Entweder wird sie bewirkt durch den Contrast oder durch den Ausdruck einer Geste. Worin eigentlich jene Wirkung besteht, wodurch diese Empfindung hervorgerufen wird und in welcher Weise sie am besten zum Ausdruck gelangt, das ist wohl an einzelnen Werken nachzuweisen, aber über die Ursache dieser Wirkung können wir nur Vermuthungen anstellen. Oberländer ist einer von jenen Künstlern, die durch jede ihrer Arbeiten eine erheiternde Empfindung in uns erregen.

Albert von Keller. Eva.

Das zeigt uns eine Naturstudie, ein Motiv aus „Landsberg am Lech“. Diese Naturansicht ist wie jedes andere landschaftliche Bild geschaffen, doch kommt durch die eigenartige Auffassung der darin dargestellten Gegenstände eine Empfindung zum Ausdruck, die in ihrer Naivität köstlich humorvoll wirkt. Die Welt würde uns darin erscheinen, wie mit der Unbefangenheit und dem Wirklichkeitssinn des Kindes beobachtet, wenn nicht das Gefühl für

das Räumliche in der Wiedergabe der Landschaft trotz aller Einfachheit der Darstellung auf einen mit Erfahrung und Umgang der Natur vertrauten Künstler schliessen liesse.

Ausser der erwähnten Naturstudie hat Oberländer noch ausgestellt: „Der Schenkkellner vor dem Fehmgericht“ und „Der Kampf mit dem Drachen“. —

Julius Diez, der jüngste aus dieser Gruppe bekannter Zeichner, bringt eine Reihe von Pastellen: „Im Föhrenwald“ gibt uns eine Episode, die einen Ritter als Drachentödter zeigt. Die Landschaft ist hiebei ungemein characteristisch durchgeführt, ganz in der Art und Weise der modernen Illustrationskunst, wie wir sie durch die Jugend und den Simplicissismus bereits kennen. Ein anderes dieser Pastelle, die ungemein decorativ wirken, heisst „Don Quixote“ und wieder eines „Spuk“. Alle diese Darstellungen wirken, weil lebhaft empfunden und in Form, Farbe und Linie gewissermassen in's Ornamentale übersetzt, originell und geschmackvoll.

J. Schmitzberger. Balzzeit.

An Ursprünglichkeit der Empfindung und an Unmittelbarkeit der Wirkung, die wir eine humoristische nennen, überragt Alle Böcklin's Werk „Bacchanale“. Böcklin hat diesen Vorgang ganz aus seiner Empfindung herausgeschaffen. Er zeigt uns, was Alles zum Ausdruck gebracht werden kann, wenn man es nur wirklich lebendig in sich fühlt und empfindet. Böcklin's Bild sieht aus, wie in einer tollen Weinlaune geschaffen; und doch war ihm sicherlich die malerische Ausgestaltung dieses Vorgangs ein so ernstes künstlerisches Problem wie nur irgend eines. Eine derartige Darstellung bewegt sich auf der schmalen Grenze zwischen Natur und Carricatur wie auf eines Messers Schneide. Böcklin gestaltet dieses Motiv als ein räumlich malerisches mit

prächtigen Einzelheiten. Die räumlichen Contraste, die kleine Schenke und die grossen Figuren im Vordergrunde, allerhand köstliche Bewegungsmotive, alle Grade der Trunkenheit darstellend, kurz eine Fülle von Einzelzügen sind trefflich und wahr beobachtet und wiedergegeben und wirken ohne Derbheit drastisch. Alle diese Züge entwickeln sich ganz natürlich im ersichtlichen Zusammenhang mit der Situation gleichsam vor uns. Durch diese rein künstlerischen Mittel wirkt der Böcklinische Humor so unübertrefflich und unmittelbar zugleich. Es wäre eine Aufgabe für sich, an der Hand von Werken der Malerei und Bildnerei alter und neuerer Zeit das Problem des Humors weiter zu verfolgen.

Heinrich Schlitt. Gnomen.

Wir wollen nun zu jenen Darstellungen der Natur übergehen, bei welchen sich der bildenden Kunst bestimmte Merkmale darbieten und zugleich Gelegenheit gegeben ist, eine Fülle künstlerischer Probleme zu entwickeln. Wir denken dabei zunächst an die Darstellung der Landschaft und des Portraits. Bei der Betrachtung künstlerischer Portraits kann man im Allgemeinen zwei verschiedene Auffassungen wahrnehmen, von denen die Künstler ausgehen. Eine, die in ganz sachlicher Weise in jedem Menschen einen Menschen sieht, wobei es sich in der Darstellung eines gewissen Objects nur um die getreue Nachbildung äusserer Merkmale handelt. Individuelle Kennzeichen sind dem Künstler dieser Auffassung nur solche Züge, wo sich der Dargestellte äusserlich deutlich wahrnehmbar von seinem Nebenmenschen unterscheidet. Also durch eine besondere Nase, ein auffallend gebildetes Ohr u. s. w. Empfindet der Künstler seinen Gegenstand dazu noch in einer malerisch vortrefflichen Art und Weise, so kommt er jenem objectiven Standpunkt der Naturbetrachtung sehr nahe, der Holbein's Werke für alle Zeit auszeichnet. Hiezu ergänzend tritt die moderne Auffassung.

Sie geht von dem Ausdruck, nicht allein von dem Eindruck des Gegenstandes aus; sie sieht im Menschen als in einem Einzelindividuum besondere Eigenschaften, die sich in bestimmten

Merkmalen, im Ausdruck der Augen, überhaupt in der Haltung und Geste der Persönlichkeit äussern. Diese Anschauung geht darauf aus, den Menschen im Besonderen, das Persönliche in ihm darzustellen. In Lenbach's Kunst können wir diesen Zug seit einem Menschenalter unausgesetzt beobachten, und es ist nur eine neue Variation eines alten Themas, was wir hier neuerdings besprechen. In Lenbach's Kunst ist etwas von dem zuckenden Nerv des modernen Lebens übergegangen; manche seiner Gestalten erstehen vor uns wie im Fieber geschaut, sinnverwirrend und berückend. Die Damenportraits, die er heuer ausstellte, sind coloristische Effectstücke von seltener malerischer Vollendung.

Alfred Schwarzschild. Übermuth.

Die Männerköpfe sind wieder am markantesten gestaltet, besonders prägt sich Miquel lebendig jedem Beschauer ein. Lenbach's Kunst wird mit jedem Jahre reifer. Er beherrscht souverän alle malerischen Ausdrucksmittel. Die Farbe wirkt sozusagen als Stimmungsmoment, jedes neue Bildniss gibt zugleich Veranlassung, einen neuen prächtigen Farbenaccord erglänzen zu lassen. Daher umgibt er moderne Menschen im Bildniss so gerne mit dem Prunke und den farbigen Herrlichkeiten alter Zeiten; er verleiht dem Bildniss so eine vornehme malerische Haltung. Lenbach's Bilder sind als Product einer künstlerischen Cultur aufzufassen. Der Gegenwart erscheinen sie freilich altmeisterlich, — schon um ihrer technischen Reife und Feinheit willen. Es ist possierlich anzuhören, dass das Prädicat altmeisterlich, das die grösste Anerkennung inbegreift, zugleich in einem besonderen Sinne einen Vorwurf bedeutet. Das darf uns allerdings nicht Wunder nehmen, da es einigen Interpreten der Moderne völlig an Urtheil

Wilhelm Menzler pinx.

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

Annäherung

W. Gelfcken pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Intérieur

und Einsicht mangelt, um bewusstes Können und reife künstlerische Erfahrung zu würdigen. Der Nebel unklarer Empfindungen, in dem sie sich bewegen, hindert sie daran, richtig zu sehen. Und wie es meistens der Fall ist bei Gegnern, die verschiedene Ansichten und Distanzen vor Augen haben, behaupten die Modernen hartnäckig, den Verehrern altmeisterlicher Kunst ginge die Fähigkeit ab, richtig zu sehen.

Alexander von Wagner. Stiergefecht.

Wenn man die breite Wirkung verstehen will, die hervorragende künstlerische Persönlichkeiten allzeit auf ihre Umgebung ausübten, muss man freilich in frühere Zeiten zurückgehen. Ein anschauliches Bild gibt uns dafür die Ausstellung der Secession von Meisterwerken der Renaissance. Ein modernes Bild erschiene freilich in einer Umgebung von kostbaren Stoffen und Möbeln, blinkenden Bechern, funkelndem Geschmeide und Limoges von einer märchenhaften Schönheit, ja selbst unter broncenen Thürklopfern, neben Schüsseln und Tellern mit eingeschmolzenem Email, als ein Aschenbrödel unter lauter reichen prachtliebenden Schwestern. Die Feinheit und die vollendete Kunst der Malerei in den alten Gemälden lernt man erst im Hinblick auf eine solche Umgebung und Zeit verstehen, da selbst ein Schmied, ein Tischler, ein Töpfer, ein Weber noch wahrhafte Künstler waren. Kann es uns zum Vorwurfe gereichen, dass wir hier in München eine lebendige Fühlung mit der Tradition unterhalten, die dem Kunsthandwerker wie dem Künstler Gelegenheit gibt, seinen Geschmack zu bilden und seine Erfahrungen an der alten ausgebildeten Technik zu bereichern? Was wäre unsere Kunst ohne die Erfahrungen der Tradition? Man kann sagen: vielleicht ein Composit von Instinkten und Bewusstsein ohne jeden Schliff und ohne jede Cultur, Eigenschaften, ohne die an eine moderne Kunst gar nicht zu denken ist.

Doch wir müssen wieder auf unsere ursprüngliche Betrachtung zurückkommen, von der uns der Name Lenbach und die Einwürfe, die sich neuerdings gegen seine Kunst erhoben, ablenkten.

Anziehend durch ihre Vornehmheit der Auffassung wie durch ihre malerischen Qualitäten sind die Bildnisse von Fritz August Kaulbach. Sie zeigen gleichfalls einen ungemein gebildeten Geschmack und vollendete Eigenschaften des malerischen Könnens. Fritz August Kaulbach

beherrscht die malerischen Ausdrucksmittel — gleich Lenbach ist er sich ihrer Wirkung bewusst. Die verschiedenen Persönlichkeiten, die er darstellt, sind so anmuthig in's Bildliche übersetzt, so fliessend gemalt, formal so abgerundet und abgeklärt, dass man diese Bildnisse mit dem Vergnügen betrachtet, das uns durch den Anblick eines reifen Kunstwerkes immer gewährt wird. Sie erscheinen ganz als der Ausdruck dessen, was sie darstellen, nämlich als ein prächtiges Spiegelbild edler vornehmer Weiblichkeit.

Raffael Schuster-Woldan's Bildniss der Miss B. gehört auch in diese Sphäre. Es zeigt auserlesene Feinheiten in der malerischen Behandlung und eine grosszügige Naturanschauung, dabei einen persönlichen Ausdruck, der durch die Empfindung des Künstlers noch vertieft wird.

Unter dem Einfluss einer gewissen malerischen Cultur entstand auch das grosse Repräsentationsbildniss von Tini Rupprecht, worin sich die Künstlerin bemühte, die Öde und den unpersönlichen Styl, der solchen Bildern meistens anhaftet, mit malerischem Geschick zu überwinden. Im Zusammenhange mit der Portraitkunst werden wir auch an Leibl erinnert. Man hört ihn oft mit Holbein in einem Athem nennen. In der That, wenn man seine Bildnisse, insbesondere aber die gezeichneten betrachtet, gewahrt man eine Anschauung von ähnlicher Sachlichkeit und Schärfe der Beobachtung, wie sie die Werke des alten Meisters auszeichnen.

Leibl gibt jede Erscheinung so wieder, wie er sie gesehen hat; ihn spricht jedes Object an in seiner natürlichen Eigenart, und dieser Eigenart wird er gerecht in der Zeichnung, Farbe und Form, überhaupt in der getreuen Wiedergabe der ganzen Umgebung. Leibl schildert die Personen meist mit allem Zubehör in ihrer alltäglichen Umgebung — gleich Pflanzen mitsammt dem Boden, worauf sie wurzeln. Dieser Zug künstlerischer Objectivität ist seiner Kunst durchaus eigen. Dabei neigt er zur Wiedergabe effectvoller malerischer Wirkungen und zwar jener malerischen Wirkungsformen, welche die stoffliche Verschiedenheit der Kleidung, das Inkarnat und Beschaffenheit der Haut, Haare u. s. w. kräftig hervortreten lassen. Dieser besondere malerische Zug und das Geschick, einen unmittelbaren Natureindruck in pastosen Farben auf die Leinwand zu bringen, veranlasste die Nachahmer zu ähnlichen Verfahren. Aber die Kunst der malerischen Zubereitung und die technische Geschicklichkeit Leibl's fehlt ihnen, und so mühen sich Viele vergeblich, aus dem Farbenbrei heraus einen klaren Eindruck zu gestalten. Ein paar Bildnissstudien von dem Norweger Heyerdahl, die zu Leibl's Zeit gemalt sind, zeigen uns, wie diese malerische Richtung überall herrschte. In der Behandlung sind sie weich gefühlt und ganz auf den malerischen Eindruck im dämmerigen Innenraume gestimmt. In anderer Art werden wir durch ein Bildniss von Manet auf die entgegenstrebende Richtung aufmerksam, die um jene Zeit in Frankreich einsetzte und auf ungemein klare räumliche Farbenwirkung drang. Manet's Bild der Mlle. Eve Gonzales ist um das Jahr 1874 gemalt. Ein Männerportrait der Holländerin Therese Schwartze, ferner eines von Brütt und Erdtelt entspricht jener malerischen Richtung und Auffassung, wie sie in Deutschland durch Leibl und Trübner ausgebildet wurde.

Nach einer eigenartigen modernen Richtung hin hat die Holbein'sche Sachlichkeit in der Wiedergabe des Eindruckes manchen feinsinnigen Vertreter gefunden, der damit malerische

P. F. Messerschmitt. Aus der Zeit der Fugger.

Wirkungen, die in ihrer flächenhaften Art und Weise an Gobelins erinnern, verbindet. Khnopff hat ein Damenportrait ausgestellt, das einfach und bestimmt gezeichnet ist und starke Modellirung durch die Farbe fast vermeidet. Man kann sich dieses Bildniss gut in einem entsprechend abgetönten Raume vorstellen. In der Wiener Secession befinden sich auch einige Portraits, wobei die Personen wie Silhouetten auf einfach getöntem Hintergrunde dargestellt sind. Besonders trefflich ist das Doppelbildniss von Bacher. Das Bild erinnert in seiner Wirkung an ein feines Plakat und hat dabei doch alle die Eigenschaften, die ein gutes Portrait haben soll. Es zeigt zwei ältere Damen, ungemein lebendig im Ausdruck und klar und bestimmt als räumlicher Eindruck. Sachlich und dabei das Persönliche der Erscheinung in einem klaren, gefassten, räumlichen Eindruck wiedergebend, wirkt das „Bildniss des Herrn J. K.“ von Blos. Auch diese Auffassung dünkt uns der Holbein'schen Naturanschauung verwandt, wenngleich es aussieht, als habe der Maler an Holbein gar nicht gedacht. Diese einfache sachliche Wiedergabe des Objects, die manchmal in einen gewissen Gegensatz zu der von subjectiven Vorstellungen beherrschten Lenbach'schen Art tritt,

zeichnet auch die Bildnisse des Holländers Veth aus. Noch energischer und frischer kommt diese Sachlichkeit der Anschauung in den schwedischen Bildnissen zum Vorschein. Sie geben einen Natureindruck, ohne viel Übersetzung, kräftig in den Farben und in der Modellirung wieder. Diese Bildnisse erstehen vor uns, wie im hellen Tageslicht mit naiver Unmittelbarkeit geschaut. Unter den nordischen Künstlern sind einige von einer Eigenart und bedeutender Gabe der Auffassung für das Persönliche durchdrungen; aber sie beobachten die Natur in einer Art und Weise, wie wir schon bei der Besprechung ihrer Bilder aus dem Leben erwähnten, schlicht, einfach ohne Pose und malerische Finesse. Sie halten nur den malerischen Eindruck in kräftiger Weise fest, und das Dargestellte spricht für sich selbst, ohne Zuthat und Ausschmückung des Künstlers. Thegerström, Gerle und Östermann sind unter den schwedischen Portraitisten bemerkenswerth.

Gustav Wentzel. Frühstück.

Unter den Dänen sind es besonders Jerndorf, Seligmann und Kröyer, die uns interessiren. Von letzterem haben wir schon berichtet; er ist leider ausser dem kleinen Bildchen des Componisten Grieg nur mehr mit einer Studie zu einem grossen Bilde vertreten.

Jerndorf schildert einen Mann, der vor einem offenen Schranke steht, ganz alltäglich ruhig, bei einer altgewohnten Thätigkeit. Dabei ist doch des Mannes Art und Character so leserlich in sein Gesicht geschrieben, dass man glaubt, jede seiner Lebensgewohnheiten darin zu erkennen. In diesem Sinne sind die Nordländer lauter Holbein's, voll Schärfe der Beobachtung und unerbitterlicher Sachlichkeit in der Wiedergabe des Eindruckes. Ungemein frisch und anmuthig ist das Portrait von Seligmann's junger Frau, die an einer offenen Thüre lehnt und in's Grüne schaut. Von so reizvoller Wirkung ist nur noch ein Bildniss von R. Weise in der Münchener Künstlergruppe: „Die Scholle". In einer spätsommerlichen Landschaft schreitet eine anmuthige Frau über das Stoppelfeld dahin. Wie das Werk Seligmann's ist es zugleich Bildniss und dabei ein Freilichtbild mit abgeklärten volltönigen Farbharmonien. In der „Scholle" ist ferner noch ein modernes Bildniss von Erler in eigenartiger malerischer Behandlung; es stellt eine junge Dame sitzend am Klavier dar und ist fein und stimmungsvoll empfunden.

Hans Petersen pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Hochseefischer

Georg Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Rattenfänger

Es bekundet sich aber hierin eine künstlerische Anschauung, die der nordischen Bildnisskunst ganz entgegensteht. Noch kecker, subjectiver erscheinen die Bildnisse von Leo Samberger. In ihnen kommt das moderne Streben, malerische Probleme mit persönlicher temperamentvoller Auffassung der Natur zu verbinden, — eigenartig zum Ausdruck. Das intuitive Moment überwiegt sichtbar die bewusste gestaltende Absicht. Samberger's Zeichnungen geben dafür ein instructives Beispiel. Hier entäussert sich der Künstler einer lebhaft gefühlten Naturanschauung in lockerer, skizzenhafter Weise mit flüchtiger leichter Hand. Seine gemalten Bildnisse geben gefestigtere Eindrücke in abgeklärter Form wieder, ohne allzu ersichtlich den Franz Hals'schen Bravourstrich zur Schau zu tragen. Manche weisen ausserordentliche coloristische Feinheiten auf, etwa wie man sie bei Besnard zu sehen bekommt. Die Nachbarschaft der Stuck'schen Werke schadet ihnen nicht im Geringsten, und das will in coloristischer Hinsicht schon etwas bedeuten. Neben Samberger steht Habermann mit einer Bildnissstudie als feinfühliger Empfinder coloristischer Werthe. Seinem Geschmacke nach könnte man Habermann auch unter die Franzosen stellen. Das Gemälde eines Bildhauers weist wieder ganz eigenartige malerische Schönheiten auf und gibt zugleich Anlass zur Deutung eines psychologischen Problems. Am Entschiedensten gibt sich die Neigung zu malerischer Cultur und Abgeklärtheit im Eindrucke, ähnlich wie sie den alten Meisterwerken eigen ist, in Stuck's Bildern kund. Stuck äussert sich im malerischen Ausdrucke immer vollendeter, seine Malerei wird immer feiner, reifer und abgeklärter. Sie ist in jeder Beziehung ein Kunstwerk. Stuck hat das Publikum verwöhnt; es will jedes Jahr ein paar aufregende Actionen sehen. Ist Stuck eigenartig

Ernst Schmitz. Nur a Busserl.

und fein in seiner Art, so klagt es über die Abnahme seiner Kräfte. Man muss daran erinnern, dass in Stuck zugleich neben seiner naturwüchsigen Empfindung ein durch hellenische Anmuth und Grazie gezähmter Naturalist einhergeht und unter jedem jährigen Wurfe immer ein paar Mischlinge sind. Genug, wenn nur immer ein solches Können sich meisterlich äussert, genug, wenn jedes Bild einem kostbaren Stoffe gleich zu achten ist, der in ähnlicher Verbindung nicht oft vorkommt. Stuck ist eine künstlerische Natur von ausgesprochenem Character; was er producirt, hat künstlerische Qualitäten. Man könnte seine Bilder um solcher Eigenschaften willen schätzen, wie man edelgeschliffene Steine, glänzendes Metall, Seltsamkeiten von Lapis Lazuli, Cedernholz, Schildkrot und Elfenbein liebt, und man soll sie wegen ihrer kräftigen Eigenart in der Wiedergabe phantasie-

Adolf Hengeler. Duett.

voller bildlicher Vorstellungen und gesunder Sinnesfreudigkeit geniessen. Solche Bilder gehören nothwendig in eine reiche luxuriöse Umgebung — sie sind gleichfalls in jeder Hinsicht das Product einer alten künstlerischen Cultur. —

Auch Hierl-Deronco wird von einem fein gebildeten malerischen Geschmacke geleitet. Er weiss hübsche malerische Effecte mit Hilfe künstlicher Beleuchtungen hervorzubringen. Zwar ist diese Art malerischer Picanterie nichts Neues; ein grösserer im Reiche der Maler, Besnard, gibt uns Ähnliches zu verkosten und noch mit viel mehr Raffinement und mit einer Art Empfindung, die gesunden Sinnen unverständlich ist. Ganz im Sinne der modernen französischen Coloristen spürt Herterich immer neuen malerischen Problemen nach. Diesmal gibt er eine junge Dame vom Rücken gesehen, die er bei der Toilette belauscht hat. Die frische anmuthige Erscheinung zeigt im Einklang mit der Umgebung einige prächtige malerische Töne. Herterich besitzt überhaupt eine feine Fühlung für malerische Wirkungen in einem gewissen Umfange von Tönen, die er als seine Lieblingsmelodie gerne wiederholt. Aug' und Hand sind glücklich organisirt, beweglich und ungemein geschickt in der Wiedergabe von malerischen Eindrücken. Herterich sammelt mit Bienenfleiss in der Natur solche Eindrücke; er reagirt auf alle möglichen Reize und Effecte; hier ist es ein Spiegelbild, woraus eine strahlende Mädchen-Erscheinung uns entgegenblickt, oder ein Grasfleck mit einer scheckigen Ziege darauf und ein andermal ein knorriger Schimmel mit einem Ritter in finster drohender oder hellblinkender Rüstung. Herterich marschirt auf dem äussersten Flügel der Secession; seine Malart ist international; sie tritt mit den Werken französischer Meister ebenso in Fühlung wie mit den Werken des Schweden Anders Zorn und einiger amerikanischen Coloristen.

E. Werenskiold. Barschfischer.

Das Malen um des Malens willen kommt im Stillleben am reinsten zum Ausdruck. Von keiner gedanklichen Vorstellung beeinflusst, von keinerlei Abstraction gestört, vollzieht sich hier dieser Process in der reinen Hingabe der malerischen Empfindung an das Object. Und sonderbarer Weise entfaltet gerade Gysis, der Maler gedanklicher Vorstellungen und feinsinniger malerischer Abstraction, hierin die entschiedensten Vorzüge. Sein Farbensinn ist so ausgebildet, wie nur immer der Gaumen und Geschmack eines Gourmands. Was er malt, sind einfache Gegenstände, z. B. Äpfel, gebackenes Brot, Kuchen, gefärbte Eier, Staniolbüchsen, Geschirr, Körbe,

Lucien Simon. Procession.

gerupfte Hühner und Hähne, Gemüse und Blumen. Dies weiss er durch seinen malerischen Sinn mit ausserordentlichem Geschick so zu arrangiren und dem Spiel des Lichtes auszusetzen, dass die reizvollsten Wirkungen entstehen. Besonders entfaltet er in seinen Früchten- und Blumenstillleben prächtige Farbenharmonien von eigenartiger malerischer Schönheit. Mit ähnlicher Kunst malt Rosen nur noch Glatz-Wildner. Er malt den thaufrischen Glanz, zarten Schimmer und alle Feinheit der Erscheinung. Man möchte sagen, Gysis gibt den Geschmack der Dinge, wie man ihn mit der Zunge empfindet, — Glatz-Wildner aber die Essenz, das flüchtige Parfüm. Ein Meister in der Kunst des Stilllebenmalens ist auch Zimmermann. Seine Stillleben kann man in der Gesellschaft von Kaulbach's und Lenbach's Bildern sehen — soviel malerische Cultur und Feinheiten bieten sie. Zu erwähnen sind noch von Adam Kunz prächtig wirkende Stillleben im Geschmacke Makarts, solche von Kricheldorf und von Olga Beggrow-Hartmann.

☆ ☆

☆

Indem wir auf unserem Gange durch die Ausstellung weiterschreiten, bemerken wir zunächst, dass fast dreiviertel aller Wandflächen mit Landschaften bedeckt sind. Die Landschaft hat nach und nach das grosse Figurenbild, die Historie und Episode verdrängt; man ist müde geworden an dem vielen Erzählen und Geschehen; man geniesst dafür lieber eine hübsche Aussicht in's Grüne, ein Stück Feld und Wald, eine flache Haide, einen Blick vom Berg in's Thal, auch den Anblick eines Sees oder Meeres zu jeder Tageszeit und in jeder — Stimmung. Stimmung heisst

Hermann Kaulbach. Verwaiste Herzen.

das Schlagwort, dem eine ähnliche Bedeutung beizumessen ist, wie etwa dem Ausdruck persönlicher Empfindung im Kunstwerk zur Zeit beigelegt wird, im Gegensatz oder in Ergänzung zu dem Problem der sachlichen Wiedergabe. Das rüstige Volk der Maler zieht jetzt allerorten hinaus, um die Welt neu zu entdecken. Die landschaftlichen Reize und Eigenthümlichkeiten jeder Gegend lernen wir kennen, jedoch nicht allein das Romantische, Groteske, Idyllische und Verträumte, sondern auch das ganz Alltägliche in unserer nächsten Umgebung. Andere Bilder wieder

könnte man der Treue in der Wiedergabe eines Moments wegen nach der Uhr bestimmen; sie veranschaulichen gewisse Licht- und Lufteffecte zu einer bestimmten Stunde des Tages. Fassen wir die Bestrebungen der beiden Richtungen zusammen, so können wir sagen: wir finden die grösste Mannigfaltigkeit, die reichhaltigsten malerischen Probleme in der Landschaftsmalerei angestrebt und deren Lösung versucht. Die Regsamkeit so vieler und bedeutender Kräfte auf einem Gebiete künstlerischen Schaffens führt zu der Annahme, der Landschaftsmalerei gehöre die Zukunft. Wenn wir uns in diese Annahme nicht ohne Weiteres finden können, so ist doch anzunehmen, dass die Landschaftsmalerei in der Verbindung mit der Figurenmalerei als ein entschiedener Factor dazu berufen ist, diese in ganz neue und eigenthümliche Bahnen zu leiten, ähnlich wie es durch Böcklin bereits angebahnt wurde. Die Landschaft wird immer mehr die räumliche Einheit darstellen, in der sich eine Handlung vollzieht und wobei die menschliche Figur in ihrem Verhältniss zur räumlichen Natur in den mannigfachsten Bethätigungen und Äusserungen auftritt. Kurz, die Landschaft wird im Sinne der Alten als ideale, oder wie man sie auch bezeichnete, als heroische, stylvolle Landschaft weitergebildet werden und als Träger moderner malerischer Probleme ihren Einfluss auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens geltend machen.

Böcklin's Einfluss äussert sich bereits überall sichtbar. Seine persönliche Naturauffassung lässt ihn unerschöpflich im Ausdrucke persönlicher Empfindungen erscheinen. Böcklin hat zuerst die Landschaft und die menschliche Figur als ein Ganzes erfasst, indem er die Stimmung der Landschaft im Einklang mit der menschlichen Empfindung schilderte. Er hat somit allen Stimmungen in fast typischer, neuer, formenbildender Weise Ausdruck gegeben, und zwar in Formen Ausdruck gegeben, die noch keiner Vorstellung geläufig waren und die doch als übereinstimmend mit dem Character einer bestimmten Umgebung empfunden wurden. Wir sehen unter seinen Landschaften solche von ganz verschiedenem Character. Einmal ein Schloss am Meer, verschönt von einem prächtigen vornehmen Abend; am Strand des Meeres ruht ein Piratenschiff. Die Insassen sind ausgestiegen und berauben das Schloss; eben schleppt einer der Banditen eine sich sträubende Frau dem Boote zu, das am seichten Ufer wartet — einige Momente später — und Schloss und Meer liegen wieder da in ruhiger feierlicher Stille, vielleicht nur ein fernes Segel am Horizont erinnert noch an diese Geschichte.

Ein ander Mal zeigt er uns eine Villa am Meer; um Villa und Meer lagern bereits die Schatten der Nacht, nur aus dem Hause scheint einladend ein geselliges Licht; eine Frau steht einsam unten am Ufer und schaut verträumt hinaus auf die rollende, wogende Fluth. Wieder ist es ein Triton, der in sein Muschelhorn bläst, eine Melodie von rauhen Tönen zu der schäumenden Fluth und dem Wogenprall, der sich an dem harten Gestein bricht und zerstäubt. Das Meer hat Böcklin's Phantasie unerschöpfliche Anregungen gegeben. Aber nicht nur das Meer, auch im Bereiche der Erde und der Luft wusste er Bescheid, wie kein Anderer; er belebte sie, ursprünglichen Vorstellungen folgend, mit allerlei Fabelwesen. Immer findet er in dem Character der Landschaft bestimmte Anregungen dazu und sieht mühelos Wesen darin, die einem anderen Auge ungewöhnlich und märchenhaft erscheinen. Bilder wie die „Frühlingshymne", „Heiliger Hain",

Jules Lefebvre pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Yvonne

Wilhelm Räuber pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kurzer Besuch

„Flora“ u. a. m. sind Ruhe-, Sammel- und Ausgangspunkte künstlerischer Betrachtung inmitten der von den verschiedensten Strömungen durchkreuzten Ausstellung.

Wir wollen nun einige Gruppen von Landschaften im Einzelnen betrachten; nehmen wir Haider, Steppes, Stuck und einige Schweden. Diesen Werken ist gemeinsam, dass sich in ihnen eine poetische Naturbetrachtung in eigener Weise äussert und dass sie zugleich durch Schönheit der Ausführung als vornehme, raumschmückende Kunstwerke Geltung haben.

Haider malt die Landschaft der Vorberge. Er gibt sie in seinen Bildern: die niederen grasbewachsenen Hügel, die dunklen Tannenwälder, welche den Rücken der Berge bekleiden und die helle klare Luft, die darüberhin zieht, getreulich wieder. Am liebsten schildert er den Abend, wenn die Formen und die Gipfel der Berge, von der Sonne noch beschienen, sich scharf abzeichnen und die Luft in ein purpurnes, flammendes Gewölke umgewandelt ist. Haider zeigt uns die deutsche Landschaft ruhig und freundlich abgeklärt im Abendsonnenschein, so ganz in Feierabendstimmung. Der malerische Ausdruck entspricht dieser Anschauung; er ist einfach, leidenschaftlos, geduldig und feinsinnig. An Schönheit der Ausführung und Technik erinnern seine Bilder an Email oder an den wunderbaren Glanz und Schmelz der Limoges.

Die Arbeiten von Steppes, besonders die „Berglandschaft“, zeigen einige Verwandtschaft mit Haider's Werken. Gemeinsam ist ihnen vor Allem der einheitliche Ton, den Haider so gerne anschlägt, jenes saftige, schattige Grün, das sich in allen möglichen feinen Abstufungen durch das Bild hinzieht. Gemeinsam ist ihnen auch die Raumentwicklung, die man als eine freie und weite empfindet. Vor Haider's wie vor Steppes' Landschaften überkommt uns das Gefühl des Räumlichen, jene sehnsüchtige trunkene Empfindung, mit welcher der Blick in die Weite schweift über Berge und Thäler hin, die sich vor ihm aufthun und schliessen. Auch Steppes zeigt uns in seinen Bildern den Abend mit jenen klaren tiefblauen Formen und Schatten und den kleinen weissen Federwölckchen in der Luft; es ist eine Abendlandschaft, wie sie besonders die mittelalterlichen Maler so gerne darstellten und die sich als Hintergrund auf ihren Bildern öfter findet.

Stuck hat mit seinem Abend am Meere mit dieser Art Naturanschauung nichts gemein, nur in der Schönheit der technischen Ausführung berühren sich diese Werke. „Sonnenuntergang am Meer“ ist ein zauberhaft Gebräu von bunten, glänzenden Farben in allen Nuancen. Das Bild wirkt wie eine Fläche von vielfarbigem, schöngeschliffenem Marmor. Wenn man diesen Character sich mehr in's Räumliche übersetzt denkt, dazu die Vorliebe für bunte Farbenpracht und Schönheit der Ausführung, so gelangt man leicht zum Verständniss einiger schwedischer

Silvio Giulio Rotta. Verlassene Gemäuer.

Landschafter, die uns die eigenartigen Phänomene der nordischen Natur schildern. Ganz anderes Streben bekunden auch hier einige Künstler, welche in der Natur nur gewisse Farbenprobleme aufsuchen und sich um die Landschaftsmalerei als Darstellung des Räumlichen wenig bekümmern.

Solche Bilder erscheinen uns ärmlich und nüchtern; trotz aller Farbenreize vermögen sie unsere Sinne wenig anzuregen.

Man kann sie in Zusammenhang mit französischen Landschaften bringen, die eine gewissenhafte Abschrift der Natur um eine gewisse Stunde und Tageszeit darstellen. Dasselbe Problem der Freilichtmalerei führen in eigenartiger Weise auch die amerikanischen Maler weiter; sie zeigen darum mit den Nordländern sowohl, als auch mit französischen Malern verwandte Züge. Während bei uns die Landschaft ganz als Bild für den Innenraum, als abgeklärte Farbenstimmung behandelt wird, äussert sich in den Bildern der amerikanischen Maler ein wirklichkeitsfroher Realismus in leuchtender, bunter Farbenpracht. — Eine schimmernde Lichtfülle strömt uns daraus entgegen, die geradezu blendend wirkt. Sommerliche, helle Farbenfreude herrscht hier vor. Hitchcock mit seinem blühenden Tulpen- und Hyacinthenfeld, seinem Mädchen unter blühenden Zweigen, mit hüpfenden Sonnenstrahlen übersäet, und mit seiner Marktscene aus dem Orient, das sind dafür bezeichnende Erscheinungen. Die Vorliebe für den Orient erwacht immer zugleich mit der Neigung zu farbenfroher Wirklichkeitmalerei. Franzosen, Deutsche, Engländer, Spanier, Italiener, Russen, alle haben nacheinander in verschiedenen Perioden malerischer Entwicklung dem Orient ihren Tribut gezollt. Ein vorzügliches Bild in der amerikanischen Abteilung zeigt uns eine Strassenscene an einem Kanal, dessen Wasser die farbenbunte Pracht der Umgebung wiederspiegelt. Die Helligkeit des Sonnenlichtes, die Buntheit der Costüme ergibt ein Bild wie im Caleidoskop gesehen; es ist ein Moment, der keck aus dem Leben gegriffen ist und der im nächsten Augenblicke schon wieder eine ganz andere Ansicht zeigen würde.

Ernst Oppler. Der Brief.

Die besten der amerikanischen Bilder sind Freilichtstudien mit frischem Natursinn erfasst und mit geschickter Hand ausgeführt. Diese Maler beschäftigt einzig das Problem des Freilichts,

seine Wirkung auf nackte Körper und allerhand Stoffe. Die meisten dieser Bilder sind im Freien gemalt und gegen das Freilicht gehalten, würden sie nicht viel von ihrer Helligkeit, Färbung und Frische einbüssen.

Hitchcock ist der vornehmste unter diesen Malern, er ist ein ausserordentlicher Könner, der das Problem der farbigen Wirkungen des Lichtes zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat. Er ist ein Farbenempfinder und gibt in seinen Bildern einen verfeinerten Naturalismus, dabei doch den Eindruck des Momentanen, die ganze Fülle und Unmittelbarkeit des Natur-Ausschnittes wieder. In all diesen Schöpfungen äussert sich wenig Phantasie, jedoch ein lebhafter Wirklichkeitsinn — im Gegensatz zu der deutschen Landschaft mit ihrer Vorliebe für verträumte Stimmungen, ihrer ein wenig sentimentalen, vielleicht gerade darum so fein empfindenden Naturanschauung. Gehen wir im Anschluss an unsere erste Betrachtung weiter und sehen wir wieder eine Gruppe deutscher Landschafter für sich an, wie z. B. Baer, Reiniger und Kaiser. Schon äusserlich fallen die Werke der beiden ersteren als zusammengehörig auf, indem sie ganz auf den malerischen Eindruck hinarbeiten, oder besser auf die Wahrheit in der Wiedergabe einer bestimmten Ansicht. Reiniger's „Landschaft im Sommer" sowohl wie Baer's „Der grosse Eiger bei Grindelwald" zeigen beide, wenn auch bei vorwiegend malerischen Eigenschaften, eine prächtige Raumdisposition und ein feines malerisches Gefühl für die Behandlung weiter duftiger Fernen. Sie geben das, was man eine schöne Aussicht nennt.

J. E. Blanche. Erwachen.

Auch Kaiser's Landschaft bietet eine schöne Ansicht, aber die räumlich klare Anordnung steht zurück hinter einer vordringenden decorativen Absicht. Räumlich klar und bestimmt wirken

Karl Blos. Das Legendenbuch.

Louis Ridel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Abschied

Phot F. Hanfstaengl, München

Die Versuchung

dagegen Urban's oberitalienische Landschaften, ebenso zeichnet sie eine schöne decorative Wirkung aus. In anderer Weise sehen wir in der Wiener Secession einige Landschaften, die wie hingehauchte Spiegelbilder erscheinen, so zart und subtil in der Färbung, so feingefühlt in der Zeichnung sind sie. Eine weitere Gruppe möchte man die Lyriker unter den Landschaftsmalern nennen. Auch sie feiern zumeist den Abend, die unbestimmten weichen Töne und das Licht der Dämmerung, das um Busch und Wald geheimnissvolle Schatten webt, über Wassern wie zarte Schleier schwebt und über Alles eine sanfte elegische Stimmung breitet. Keller-Reutlingen schildert uns einen solchen Abend, wo unter dichten silbergrauen Weiden der Fluss dahinrauscht. Bürgel, der Maler feiner Licht- und Luftphänomene, zeigt uns eine stille Gegend im Dämmerschein; ruhende Wasser liegen vor uns ausgebreitet, feuchte Wiesen ziehen sich daneben hin und zarte Birken neigen ihre Wipfel und scheinen zu lispeln im Abendwinde, ein scheues Reh tritt vorsichtig aus dem schützenden Waldesgrunde. Strützel zeigt uns einen Herbstabend ganz im Geschmacke der Worpsweder, die mit inniger Empfindung ein Stück Heimatherde schildern. Gleichsam als Ergänzung zu diesen Malern der Stimmung, die jeder Gefühlsschwingung Ausdruck geben, stehen die Holländer als gemüthvolle Prosaiker diesen gegenüber. Sie schildern uns das Land der fetten Marschen mit den saftgrünen Weiden, den Moortümpeln und den buntgefleckten Kühen, die sich behaglich an der Sonne wärmen; oder sie zeigen uns innerhalb alter Städte die Kanäle von schweren Lastschiffen oder Booten durchzogen, sowie Strassen, die im Nebel vor uns liegen. Zumeist aber ist es das Meer, das sie nicht müde werden zu schildern in all' seinen wechselnden Stimmungen und

Arthur Volkmann. Jüngling mit Stier.

Momenten. Seit einem Menschenalter malen sie immer dieselben Motive: De Haas seine Weiden und Kühe, Mesdag die See immer gleich gediegen, solid und anziehend. Das tüchtige Phlegma der Holländer widerstrebt der Annahme jener nervösen problematischen Malerei, welche die Franzosen überkommt und berauscht. Die Landschaft ist ihnen nicht allein ein malerisches Problem, sondern auch ein Motiv zu einem gediegenen Bilde. Neben behaglichen Möbeln ist eine solche holländische Landschaft von einer angenehmen beruhigenden Wirkung im Wohnraume; sie gehört recht eigentlich hierher. Diesen Zug weist auch die dänische Landschaft auf. Die Dänen schildern ihr eigenes Land mit Liebe und Sorgfalt. Wir sehen erntereife Felder von einsamen Wegen durchschnitten, die dem Walde zuführen; stille Dörfer im Abendfrieden oder den Strand mondbeglänzt; die weite See bespiegelt dabei ein paar Leutchen, die verträumt hinaussehen. Vor uns dehnt sich immer eine weite Räumlichkeit aus; dadurch werden wir gleichsam mit in das Bild hineingezogen, es erwachen Empfindungen, das Gefühl ruhiger sinniger Beschaulichkeit überkommt uns. Hierin liegt die Verwandtschaft, welche die deutsche und dänische Landschaftsmalerei aufweist. Schottländische und englische Meister stehen uns darum gleich nahe, obwohl von der alten Pracht und Herrlichkeit, mit denen sie einstmals die Natur ihres Landes schilderten, heuer wenig zu sehen ist.

Arthur Volkmann. Silen auf dem Esel.

Einige russische Landschaften zeigen uns die Natur der armseligen dürren Steppe mit dem verkümmerten Menschenschlag. Manche schildern uns die trostlose Öde des Winters, ohne die herbe Grossartigkeit der nordischen Landschaft. Auf was es auch hier zunächst ankommt, sind malerische Probleme, jedoch ohne hervorragende Eigenthümlichkeit. Überall, wo und wann nur immer die Maler Reize und Eindrücke in der Natur gesammelt und auf die Leinwand gebracht haben, sei es auf dem flachen Lande, im Schatten der Wälder, auf sonnigen Feldern,

M. Benedito-Vives pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bacchus' Kinderjahre

am Meeresstrande und auf der Hochsee, in allen Werken äussert sich das Streben unbedingten Anschlusses an die Natur und zugleich der Ausdruck inniger menschlicher Empfindung. Die Landschaft erscheint uns als das grosse Reservoir der modernen Kunst, woraus sie immer neue malerische Probleme schöpft.

Die französische Collection ist mit erheblicher Verspätung angekommen. Schon aus dem Gesammteindruck erhalten wir einen Begriff von dieser Kunst, welche auf einer alten Cultur aufgebaut und als künstlerische Tradition einen ungemein ausgebildeten Geschmack, eine der hauptsächlichsten Forderungen der Kunstausübung verrät. Diese schöngemalten Bilder mit den eigenartigen Reizen, ganz zubereitet für den Geschmack ästhetisirender Genussmenschen und diese Kleinkunst mit Broncen von eleganten geschmeidigen Formen und extravaganten Posen, alles zeigt Bildung und künstlerischen Schliff. Wir finden unter den Bildern keine derbe Aufdringlichkeit, keine brutalen Farbeneffecte, aber auch keine Äusserung ursprünglicher, eigenwilliger Empfindung, alles ist hier sinnlich weich, geistreich delicat und von einer prickelnden nervösen Empfindung. Die amerikanische und nordländische Kunst unterscheiden sich von der französischen wie sich unterscheidet rauschende Blechmusik von Kammermusik mit ausgewähltem Programm. Man fühlt, hier hat man künstlerische Gebilde vor sich, die für einen erzogenen und ausgebildeten Geschmack geschaffen sind. Kunst und Können sind hier unzertrennliche Begriffe. Das Können ist gleichsam die künstliche Signatur der französischen Kunst. Es währt lange, bis eine solche Feinheit der malerischen Empfindung erlangt wird, wie sie uns Besnard in seinem Bilde „Geheimer Zauber“ zeigt. Erscheint es uns auch blos als ein mit raffinirter Kunst gemaltes Stillleben von seidener Damenwäsche und einem vorzüglich gemalten Act in eigenthümlicher Verkürzung, so dass die wenig edlen Theile gerade das meiste Licht aufsaugen und reflectiren, so ist doch die Kunst, womit dieses Beleuchtungsproblem gelöst ist, eine bewundernswerthe. Und wir bedauern, dass uns nichts Edleres, Vornehmeres, etwa die Schönheit einer Helena, um derentwillen ein männermordender Krieg entbrannt ist, oder Aphrodite selbst in solch' fascinirendem

Adolf Hildebrand. Putte.

Lichte erscheint. Ein Bild, wie „Der Abschied“ von Ridel, liegt uns viel näher. Hier ist sensibles Leben, feinempfundener Ausdruck und ausgewählte malerische Schönheit nebeneinander. Vielleicht ergäbe dieses Bild, nur mit Kreide auf einen Carton gezeichnet, eine Physiognomie, die Kaulbach's Züge tragen würde, oder wäre es weniger malerisch vortrefflich behandelt, gliche es Ary Scheffer's Gestalten auf ein Haar. So, wie es vor uns steht, ist es in seiner malerischen Behandlung ein ausgewähltes Stück französischer Kunst. Von grösseren Bildern ist hier von Cottet eine malerisch geschilderte Johannisnacht, am Meeresstrande leuchten sprühende Feuer, von Neugierigen umringt; von Puvis de Chavannes das bekannte Bild „Die Enthauptung Johannes des Täufers“, sowie ein Bild des berühmten französischen Schlachtenmalers Detaille „Bonaparte in Egypten“, das bereits im Jahre 1878 gemalt ist, aber seine ganze ursprüngliche Frische bewahrt hat. Es ist eine jener Episoden, die man nicht leicht vergisst, weil sie einen Stoff so interessant und packend zu schildern weiss, dass er sich unserem Gedächtniss einprägt. Detaille schildert den Vorgang wie ein begabter Historiker der modernen Schule auf Grund von Thatsachen und gewissenhaften Einzelstudien der Personen, der Örtlichkeit, kurz all' der Umstände, die hier in Betracht kommen. So gelingt es ihm, uns ein glaubhaftes, und was noch mehr ist, ein lebendiges Bild einer bedeutsamen historischen Scene vorzuführen.

Zeigt sich besonders in diesem Bilde das Können der französischen Schule im besten Lichte, ihr gründliches Studium, ihr malerisches Geschick und ihre glänzende Technik, so nicht minder auf einem anderen Gebiete, nämlich in der Kunst der Bildnissmalerei. Benjamin-Constant, Lefebvre, Dagnan-Bouveret, Manet, Déchenaud sind mit vorzüglichen Werken vertreten. Das französische Bildniss gehört in den modernen Salon, in eine Umgebung, wo Luxus und Vornehmheit herrschen, als eine Art Repräsentation. Im Hinblick darauf lernt man die malerischen Qualitäten dieser Bilder erst richtig schätzen. Formale Vollendung, gediegene Eleganz sind hier ebenso natürliche Bedingungen, wie man bei uns gemeinhin nur auf Ähnlichkeit bedacht ist — oder das Portrait als ein malerisches Problem gänzlich der Anordnung des Malers überlässt. Das scheint hier allerdings recht eigentlich eine stehende Sitte zu sein, aber der Maler nimmt Bedacht auf die Umgebung, er schafft eben hier ein Salonportrait, in dem die feinsten malerischen Qualitäten mit der raffinirtesten Kunst vorgeführt werden.

Benjamin-Constant gibt ein Bildniss von Papst Leo XIII. als eine Farbensymphonie in Roth, Lefebvre das Bildniss einer vornehmen Pariserin von geradezu typischer Erscheinung, vollendeter Zeichnung und Feinheit des malerischen Tones, Dagnan-Bouveret ein Damenbildniss, das an Kaulbach's Art erinnert und Déchenaud das Bildniss seines Vaters in ganzer Figur, ungemein wirkungsvoll gemalt und lebendig im Ausdruck. — Alle diese Bilder zeigen ähnliche Eigenschaften, allen ist eine ungemeine Vornehmheit der Auffassung und effectvolle malerische Ausführung eigen. Sie beweisen auf's Neue die Meisterschaft in der Technik und dabei doch Eleganz und Freiheit im Vortrage, Eigenschaften, durch die sich die französische Schule vor allen andern auszeichnet. Es ist leicht begreiflich, dass sich hier alle die Umwälzungen der Anschauungen vorbereiten und vollziehen mussten, welche die modernen Strömungen in den Künsten einleiteten. Immer wird die französische

Georg Wrba Broncerelief für einen Kamin.
Mit Genehmigung des Herrn H. Rossner-Zeitz.

Schule vermöge ihrer Tradition im Sinne einer künstlerischen Cultur wirken und einen unberechenbaren Einfluss auf die künstlerische Entwicklung der übrigen Nationen ausüben.

An Eigenart, Mannigfaltigkeit der Empfindung, an Vertiefung der künstlerischen Probleme nach der abstracten idealen Seite hin, können wir reichere, mannigfaltigere Erscheinungen oder besser Persönlichkeiten aufweisen, an künstlerischer Cultur haben wir dagegen noch Manches von unseren westlichen Nachbarn zu lernen.

Die Plastik ist auf der „Internationalen“ sehr zahlreich vertreten. Man hat ihr auch einen weiten lichterfüllten Raum zur Aufstellung angewiesen. Das Licht und die gute Aufstellung beleuchten recht eigentlich die vielen Schwächen, an der die plastischen Werke allenthalben leiden. Ohne Zweifel liegt die Bildhauerei an einem Siechthum darnieder. Man bekümmert sich zu wenig um diese Kunst. Sie krankt an verschmähter Liebe und welkt im Stillen dahin, während ihre jüngere Schwester, die Malerei, aufblüht in vollendeter Schönheit und Pracht. Ja, die Malerei ist eine viel umworbene Schöne, und die Plastik hat nur wenig Liebhaber. Woher mag das kommen? Sollten die Bildhauer nicht selbst ein wenig daran Schuld sein? Oder hat man keinen Platz im Hause, im Garten für die Werke der Plastik, während man ein Bild überall leicht unterbringen kann?

Während die Bildhauer in der Stille ihrer Werkstätten sich abmühten, ihre Gedanken und Empfindungen in schönen Formen auszuprägen, schritt das Leben draussen unaufhaltsam fort — an ihnen vorüber. Eine Mode löste die andere ab. Die Mode und der Geschmack, der sich so lebendig fortentwickelte, empfanden gar keine Sehnsucht nach einer plastischen Kunst, und so hatte man wenig Interesse für die Werke der Bildhauer. Es stand zu befürchten, dass die Plastik einer Vernachlässigung anheim falle; diese Besorgniss war berechtigt. Jedoch durch die alljährliche Beschickung der Ausstellungen wurde die Erinnerung, dass es auch Bildhauer gäbe, welche mit dem Empfinden der Zeit gleichen Schritt halten, und solche, welche auf einsamer Höhe ihren errungenen Idealen leben, wachgerüttelt und erweckt.

Constantin Meunier ist eine solche Erscheinung, welche in der Plastik der Gegenwart, wo es auch sei, aufragt wie sein machtvoll bewegter Holzauslader, der im Vestibül aufgestellt ist und

dasteht als ein monumentaler Repräsentant der Arbeit. Man könnte allerlei schöne Bemerkungen und Vergleiche anstellen, so z. B. über die Antike und diese Kunst. Uns erscheint dieses Werk als ein typisches Product des modernen Naturalismus in der Plastik, als ein typisches Product jener Strömung, die in der Malerei ihren vornehmsten Ausdruck fand. Die moderne Bildhauerkunst wurde dadurch angeregt und übernahm alle Anschauungen, nicht nur hinsichtlich des technischen Ausdruckes, worin der weiche geschmeidige Modellirthon die malerische Formgebung begünstigte, sondern auch in der ganz persönlichen Auffassung, welche, von den socialen Fragen der Zeit berührt, ihr Mitgefühl dem Leben der Arbeiter zuwandte.

Erwin Kurz. Eva.

Das Streben nach Naturwahrheit, nach Ausdruck persönlicher Empfindung wurde so durch das sociale Interesse lebhaft begünstigt und unterstützt. Das ethische Móment verband sich mit dem künstlerischen. So sehen wir in der Plastik die von Meunier ausgehende Richtung sich in zahlreichen Werken wiederspiegeln, besonders aber in Arbeiten von Milles „Während des Streikes“, von Springael „Elend“, dann von Bosch-Reitz „....und sie küsste ihr Kind, und da war Niemand, der sie trösten konnte“, oder in einer Arbeit wie das Grabmal von Van Biesbroeck „Das Volk beweint ihn“. In der Behandlung der Form, die als eine malerische Wirkungsform, wie von Licht und Luft umflossen, wiedergegeben wird, sowie in dem Bestreben, allgemein menschliche Empfindungen in ganz persönlicher Weise auszudrücken, gehen diese Arbeiten alle auf Meunier's Vorbild zurück, obwohl manche nur als Carricatur dieses Vorbildes erscheinen. In ergänzender Weise tritt neben Meunier eine Persönlichkeit auf, die den königlichen Natursinn der Antike und die Vornehmheit und das Können der Renaissance in ihren Werken vereinigt zeigt. Zwar ist Hildebrand nur mit etlichen Arbeiten vertreten, welche dem nicht von so grosser Bedeutung erscheinen, der die übrigen Werke des Künstlers nicht kennt, obwohl das Pettenkoferportrait durch seine Grösse und Vornehmheit der Auffassung auffällt und das kleine Brunnenfigürchen den ganzen Reiz und die Anmuth solcher Schöpfungen aus der Zeit des Verrocchio

Julius Adam pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kindersegen

Joh. Firen pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Verirrt

zeigt. Um das Wesen dieses Kunstcharacters besser verstehen zu lernen, müssen wir zugleich seine Umgebung in's Auge fassen. Das ist zunächst Volkmann, ein Künstler, der die Intentionen Hans von Marées sich zu eigen gemacht und in die Plastik zu übertragen sucht. Man weiss, auch Hildebrand wurde von Hans v. Marées angeregt, aber seine kräftige Eigenart hat diese Einflüsse in ganz anderer Weise verarbeitet. Volkmann's Gestalten sehen aus, als hätten sie Principien an Stelle der Knochen im Leibe. Es fehlt die durchdringende Empfindung, der freie Fluss der Linien und Formen, der Hildebrand's Gestalten belebt.

Neben die plastischen Werke gehalten, wie sie gewöhnlich producirt werden, sind sie freilich von einer Grösse der Auffassung und einem Styl, der imponirend wirkt. Ausser zwei grossen Reliefen hat Volkmann noch eine weibliche Figur in Marmor ausgestellt. Hier kann man seine Formenkenntniss, sein an der Antike geschultes Formengefühl und zugleich die Schönheit der Bearbeitung des Marmors bewundern. Es ist Hildebrand's Verdienst, auf die Bildhauerei in Stein wieder nachdrücklich hingewiesen zu haben. Seine Pettenkoferbüste weist ebenso hervorragende Schönheiten der technischen Behandlung auf, es ist die alte Büstenform, wie sie für die Herme

Otto Lang. Brunnengruppe.

characteristisch ist, in moderner Weise variirt. Erwin Kurz, ein Anhänger der Hildebrand'schen Richtung, der sich in Italien gebildet, hat eine Eva in Marmor gebracht. Hier sehen wir einen erfahrenen und geschmackvollen Künstler im Sinne der Tradition arbeiten. Seine Eva ist natürlich empfunden und in klaren schönen Formen dargestellt. Die Behandlung des Marmors verräth eine kundige sichere Hand. Auch Balthasar Schmitt ist mit mehreren Werken christlicher Kunst vertreten, die ein verständnissvolles Eingehen und eine meisterhafte Behandlung des Steinmaterials zeigen.

Josef von Kramer. Piqueur.

Im Gegensatze dazu sehen wir die Italiener immer noch ihre alten Untugenden ausüben, dadurch dass sie das kostbare Material des Marmors wie einen werthlosen Scherben tractieren, Figuren fragmentarisch behandeln und aus einem formlosen Klumpen menschliche Körpertheile herausarbeiten, andere wieder in der formlosen Masse verschwinden lassen und sonst dergleichen Finessen mehr — die nichts weniger als genialisch anmuthen — trotz aller Geschicklichkeit der Behandlung.

Über das Färben des Marmors haben wir bei Volkmann's Arbeiten noch Einiges zu bemerken. Im Allgemeinen wirkt der Stein lebendig, wenn er mit einer Farbe, die sich nicht vordringlich bemerkbar macht, abgetönt wird, besonders gilt dies für die Tiefen und die Zeichnung der Haare und Gewandfalten. Über die Wirkung starker bunter Farben fehlt uns jede Erfahrung; sie mögen im Freien, besonders bei starkem Schatten und grellem Lichte, je nach Umständen angebracht erscheinen. So wie Volkmann theilweise seine Reliefs bemalt, ist diese Manier unmanierlich und gewiss nicht empfehlenswerth; der Character des edlen Materials ist von viel schönerer Wirkung.

Es ist ferner Hildebrand's Verdienst, durch das Wort und das vorbildliche Werk auch die Bronce als bildnerisches Material wieder zu grösserer Geltung gebracht zu haben, indem er auf die rationelle Behandlung derselben hinwies. Man behandelte seither die Form für Bronce, wie man eben modellirte. Die Bronce verlangt aber eine ganz eigene Behandlung, der Glätte und Geschmeidigkeit des Materials entsprechend. Wrba mit seinem Reliefe, ein Bacchanale darstellend, hat den Character des Broncereliefs verstanden. Aus dem tiefen leuchtenden Ton der Massen heben sich die einzelnen Formen als blitzende Lichter ab und tauchen aus dem Grunde hervor. Ein anderes Werk desselben Künstlers zeigt eine Diana auf einer Hirschkuh. Auch diese Darstellung eignet sich der ganzen Erfindung nach vortrefflich für die Wiedergabe in Bronce. Es ist ein elegantes Werk, voll Grazie des Linienflusses und geschmeidigem Fluss der Formen. Beide Arbeiten zeigen eigenartige Form und ein sicheres Stylgefühl. Flossmann ist mit einem Entwurf zu einem Grabmal vertreten, das in der Weise antiker Male zwei Portraits in einer Nische vereint darstellt. Es ist in strengen architektonischen Formen gehalten und verräth das Vertrautsein mit bildnerischem Monumentalstyl.

Im modernen Monumentalstyl sind zwei mächtig ausschreitende Löwen, sowie das Standbild

des Regenten von Bayern, das für Nürnberg bestimmt ist, gehalten. Rümann ist auch noch durch eine anmuthige Mädchenstatue in Marmor vertreten.

Ein reizendes Figürchen im archaistischen Styl von Hahn, schöne Portraitbüsten von Hildebrand, Glicenstein, Medaillen und Broncen von Würtenberger, Scharff, Behn, Maison, Gosen, bilden einen würdigen Abschluss dieser reichhaltigen plastischen Collection.

Georg Wrba. Diana.

Hiermit wollen wir unsere kritischen Gänge durch den Glaspalast einstellen. Wir haben am Eingange die Ausstellung mit einer blumigen Au verglichen; Mancher wird daran die Erwartung geknüpft haben, dass unsere Aufgabe darin bestände, gleich den Bienen Honig und Wachs daraus zu sammeln. Wir wünschen nichts mehr, als dass diese Aufgabe uns gelungen sei.

Am Schlusse solcher Ausführungen ist es üblich, das Ganze nochmals zusammenzufassen und dem Leser eine Perspective in die Zukunft zu eröffnen, ähnlich wie man Jemand inmitten einer schönen Landschaft auf einen Punkt hinführt, von dem aus er die prächtigste Aussicht auf das Ganze geniesst und sich mit seinen Betrachtungen darein versenken kann.

Wer die Ausstellung mit offenen Augen durchwandert hat, wird bemerkt haben, dass sich überall, insbesondere innerhalb der deutschen Abtheilung, ein reges Leben auf allen künstlerischen Gebieten kundgibt.

Um einer Enttäuschung zu entgehen, dürfen aber niemals besondere Erwartungen an eine solche Veranstaltung geknüpft werden. Dieser Erfahrungssatz scheint nicht überall Beachtung gefunden zu haben. Denn die heurige Ausstellung ist nicht schwächer und geringer als in früheren Jahren, die grosse Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die geschmackvolle Gediegenheit mancher einzelnen Werke, die Originalität der Empfindung und das Können, das sich in den hervorragendsten Werken äussert, gibt uns die Gewähr, dass im hiesigen Boden noch genug Unterströmungen und

Quellen vorhanden sind, die nicht so leicht versiegen. Vom Niedergang Münchens als Kunststadt kann darum noch keine Rede sein. Den unverständigen Lärm, der sich jüngst erhob, characterisiren am besten die launigen Verse Heinrich Seidel's:

Auf einer Meierei
Da war einmal ein braves Huhn,
Das legte, wie die Hühner thun,
An jedem Tag ein Ei
Und kakelte,
Mirakelte,
Spektakelte,
Als ob's ein Wunder sei!

Es war ein Teich dabei,
Darin ein braver Karpfen sass
Und stillvergnügt sein Futter frass,
Der hörte das Geschrei:
Wie's kakelte,
Mirakelte,
Spektakelte,
Als ob's ein Wunder sei.

Da sprach der Karpfen „Ei!
Alljährlich leg ich 'ne Million
Und rühm' mich dess' mit keinem Ton;
Wenn ich um jedes Ei
So kakelte,
Mirakelte,
Spektakelte —
Was gäb's für ein Geschrei!"

Joseph Flossmann. Grabmal.

DIE KARIKATUR

VON

MAX HAUSHOFER.

Unter Karikatur verstehen wir ein Zerrbild. Der Ausdruck kommt von dem italienischen Worte „caricare“; d. h. überladen, übertreiben. Die Karikatur besteht in einer solchen Darstellung eines Gegenstandes, welche bezeichnende Theile oder Merkmale des Gegenstandes hervorhebt, aber in übertreibender Weise, so, dass zwar die Ähnlichkeiten in die Augen springen, aber mit ihnen auch zugleich die Übertreibungen. Die Karikatur ist für die bildende Kunst, was das Burleske und Possenhafte für die Poesie ist.

Wo die Karikatur nur durch Zeichnung wirkt, macht sie das Breite noch breiter, das Lange noch länger, das Grosse noch grösser und das Kleine noch kleiner, als es in Wirklichkeit erscheint. Sie würde einen Fehler begehen, wenn sie jene Dinge, die das Mittelmass haben, vergrössern oder verkleinern wollte. Der Karikaturist muss das Mittelmass der Dinge im Kopfe haben und wissen, wo eine Erscheinung von diesem Mittelmasse abweicht. Nur dort darf er seinen Comparativ und Superlativ ansetzen.

Wo die Karikatur auch plastisch arbeitet, hat sie zunächst dieselben Mittel, wie die zeichnende Karikatur; aber sie kann nach allen Dimensionen hin karikiren. Was rund und kropfig und bauchig ist, bläst sie gleich zum Ballon auf; was ihr dünn und mager erscheint, spinnt sie zum Zwirnfaden aus. Das Runzelige macht sie noch runzeliger und das Flache noch flacher.

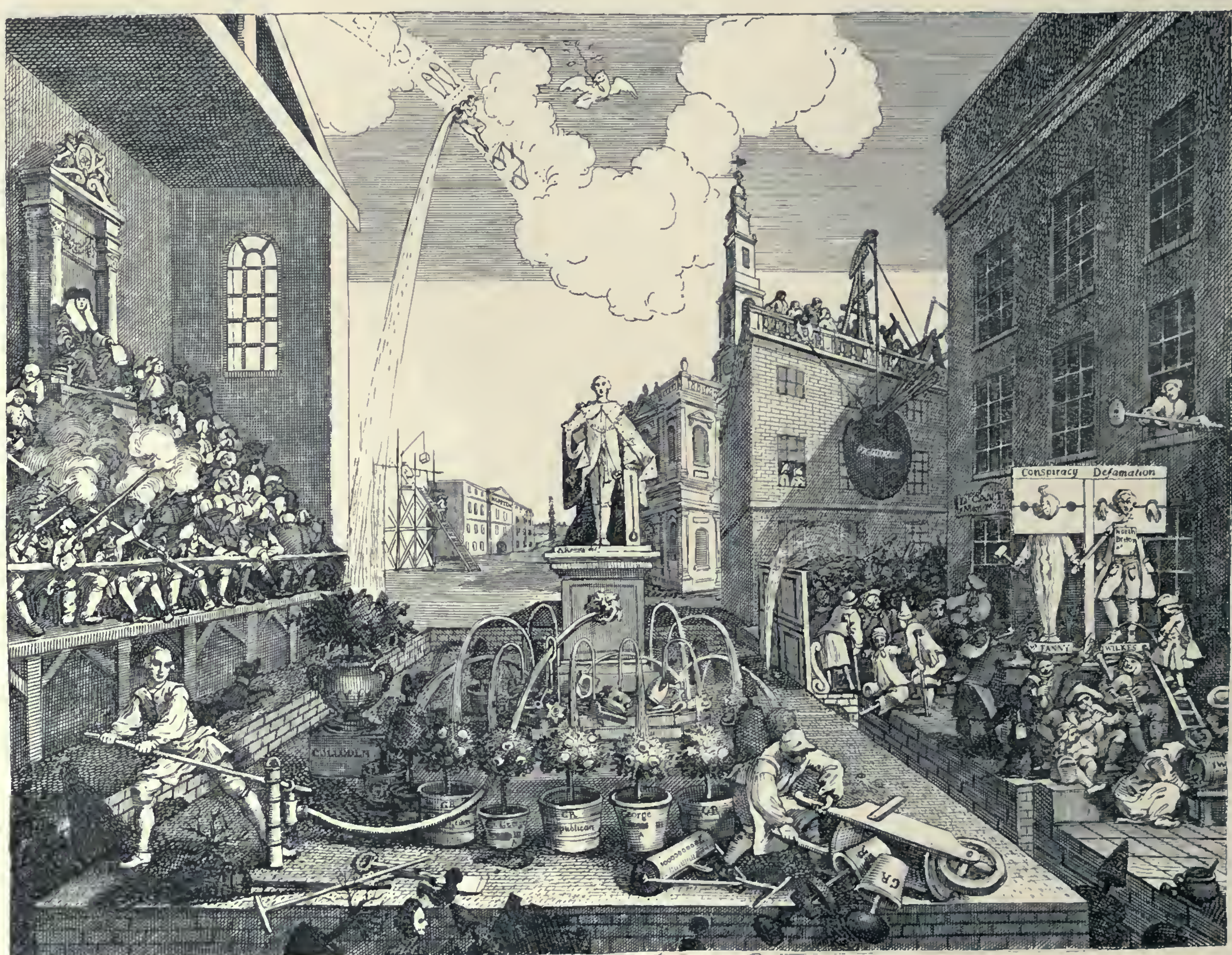
Ob Zeichnung oder Plastik, liebt sie auch eine groteske Verschlingung der Gestalten, eine Zusammenstellung von ganz Unzusammengehörigem, eine drollige Verquickung des Gegensätzlichen, des Menschlichen mit dem Unmenschlichen, des Denkbaren und Wirklichen mit dem Undenkbarsten. Das Schönste durchflicht sie mit grundhässlichen Zügen; am Grossen und Erhabenen klebt sie Kleinliches und Lächerliches an.

Mit Recht hat man (Fr. Vischer) hervorgehoben, dass die Karikatur nicht vom rein künstlerischen Standpunkte aus beurtheilt werden darf. Man muss dabei auch jenen moralischen oder socialen Standpunkten gerecht werden, die der Erfinder der einzelnen Karikatur eingenommen hat. Denn was der Karikatur an reinem Kunstwerth fehlt, „wird an direktem Einfluss auf das Leben, eindringlicher Durchsäuerung und Durchsalzung seiner trägen und schlechten Stoffe gewonnen.“

Die Karikatur grenzt einerseits an das humoristische Sittenbild, welch' letzteres aber die Schranken der Naturwahrheit einhält, wenn es auch bis an die äussersten Grenzen dieser Schranken geht. Und anderseits grenzt sie an das Ornament.

Auch die reine Kunst kann Komisches bringen, wenn sie jene Überladungen, jene Gegensätze, jene Zweckwidrigkeiten betrachtet, die auch in der Natur und in der Wirklichkeit vorkommen. Das ist noch nicht Karikatur.

In der Karikatur wachsen die Überladungen, Ausschweifungen und Masslosigkeiten so an, dass sie als Übertreibungen sofort in die Augen springen. Dabei braucht es für die zeichnende Kunst nur sehr wenig, um den Eindruck des Masslosen und Ausschweifenden hervorzubringen.



Designed & Engraved by W. Hogarth

The Times
Plate II
Published May 29 1790, by J & J. Boydell, Cheapside, & at the Shakespeare Gallery, Pall Mall, London.

Ein sehr reiches Material für die Entwickelung der Karikatur böte uns die Kunst der Naturvölker. Aber wir dürfen uns in dieses Material nicht zu sehr vertiefen; wir könnten uns darin völlig verlieren.

Wo die Kunst der Naturvölker Menschen- und Thiergestalten darstellt, wird sie überall zur Karikatur. Sie thut das einerseits nothgedrungen, weil ihr die technischen Mittel und die künstlerische Erfahrung fehlen, um ohne Karikatur jenen Eindruck hervorzubringen, den sie hervorbringen will.

Karikatur von *James Gillray.*

Das zeigen uns die Bildwerke der tiefstehenden Völker der Südseeinseln. Auf manchen dieser Inseln fand man Idole aus Stein und Holz in geradezu monströsen Formen, possenhaft ungeheuerlich; meist mit einem riesenhaften Überwiegen des Kopfes gegenüber den anderen Körpertheilen.

Ähnliche Ausschreitungen zeigen die Bildwerke der alten Peruaner, die, aus Edelmetall, Stein oder Thon hergestellt, mit einer ganz groben Phantasie die hervorstechendsten Theile der Menschengestalt in wüsten Missformen darstellen. Weit reicher entwickelt in technischer Hinsicht zeigen sich die Bildwerke der mittelamerikanischen Völker: jene skurrilen, aber doch menschenähnlichen grauenerregenden Gestalten mit kurzen schweren Körperformen, übermässig grossen Köpfen und kolossal verschnörkeltem Schmuck und Putz. Der aesthetische Zweck dieser Bildwerke liegt unverkennbar darin, ein grauenhaftes Staunen zu erzeugen. Die gleiche Absicht haben auch jene, mit riesigen Fratzengesichtern geschmückten, baumlangen und mannsdicken Pfähle, welche man hoch im Norden Amerika's, bei den Indianern von Alaska, gefunden hat. Und ebenso jene wüsten scheusslichen Fetischbilder, die der Kunsttrieb der afrikanischen Negervölker schuf.

In allen derartigen Bildwerken spricht sich ein deutlicher Hang zur Karikatur aus. Aber man karikirt da die Menschengestalt als solche. Man will Unmenschliches schaffen, das doch einigermassen an den Menschen erinnert. Man karikirt aus einem dunklen religiösen Gefühl heraus. Stärker als der Trieb, durch das Ungeheuerliche zu wirken, ist dabei sicher das technische Unvermögen einer gelungenen Nachahmung des Wirklichen. Wir müssen sicher in diesen Bildwerken etwas Entsprechendes sehen, wie in jenen rohen Zeichnungen,

Karikatur von *James Gillray.*

mit denen ein des Zeichnens völlig unkundiges Kind seine erste Schultafel zu schmücken liebt: einen völlig ungeschulten Trieb zur Darstellung der Menschengestalt. Man bildet nach, was man am Menschen als unumgänglich erachtet: Kopf, Rumpf und Glieder, Nase, Augen, Mund und Ohren. Aber Alles ohne Verhältniss, ohne Mass und Feingefühl, grob und wüst und scheusslich.

Unzweifelhaft hat der Mensch, indem er sich auf das Karikiren verlegte, nur den Weisungen der Natur gefolgt. Denn die Natur hat in hässlichen Personen Karikaturen der Menschenschönheit entstehen lassen; und indem sie das Affengeschlecht neben dem Menschen fortbestehen liess,

Karikatur von *James Gillray*.

zeigte sie dem Menschen überhaupt die gelungenste Karikatur. Und in der ganzen unendlichen Reihe der thierischen Organismen mit ihrer absteigenden Vollkommenheit finden sich zahllose Karikaturen, wenn auch keine andere so in die Augen springt, wie die des Affen gegenüber dem Menschen.

Diese Karikaturen, welche die Natur schafft, mochten zum Theile wohl den ersten Karikaturisten, wenn auch unbewusst, vorschweben. Aber schon in den Zeiten des classischen Alterthums fing man an, mit Bewusstsein zu karikiren. Die Masken, die den antiken Schauspielern bei

Komödien dienten, waren Karikaturen; auch in kleinen Statuetten wurden Karikaturen gewisser socialer Typen geschaffen: des Schmarotzers, des Schlemmers u. s. f.

Im Mittelalter schuf die Kunst des romanischen Styls, namentlich während des 12. Jahrhunderts, Karikaturen in Steinhauerarbeit, die mit Vorliebe in Portal-Lünetten, dann auch an Säulencapitälen angebracht wurden. Diese Bildwerke zeigen entsetzliche Missformen. Wo sie aber Darstellungen des Teufels, der höllischen Geister und der Verdammten geben, finden sich oft lebendige leidenschaftliche Motive. Bei solchen Teufelsbildern war eben die Karikatur innerlich

Karikatur von *Thomas Rowlandson.*

berechtigt; das fühlten die Künstler wohl heraus und darum gelang ihrer unbehülflichen Technik das Diabolische besser als das Irdische und Himmlische.

Das Gleiche gilt auch für die Miniaturmalerei des Mittelalters. In den Miniaturbildern, die als Bücherschmuck erschienen, wird das Figürliche nur zu häufig zur Karikatur. Nun machen sich natürlich karikirte Engel recht arm und unwürdig; aber karikirte Teufel sehen gut aus. Darum spielt als Karikatur des christlichen Mittelalters der Teufel die Hauptrolle — schmückte man doch sogar die Mützen und Gewänder der unglücklichen Opfer, die in Spanien scharenweise

Francisco Goya. Aus „Die Capriccios".

wegen Ketzerei zum Scheiterhaufen geführt wurden, mit Teufelskarikaturen! Übrigens zeigen auch zahlreiche Werke der mittelalterlichen Kleinkunst die Freude an der Karikatur.

Auch nach dem Ausgange des Mittelalters blieb der Teufel noch Jahrhunderte lang das Lieblingsobject der Karikatur. Er blieb es, so lange überhaupt der Glaube an einen persönlichen Teufel und an dessen unmittelbare Einwirkung auf den Menschen lebendig war. Durch eine Karikatur des Teufels machte man sich nicht verhasst, wie durch Karikaturen seiner Mitmenschen. Im Gegentheil: es musste geradezu als ein Verdienst erscheinen, ihn und seine ganze Sippschaft möglichst scheusslich vorzuführen. Und Gelegenheit bot sich ja genug. Die Darstellungen des jüngsten Gerichts, das wegen seiner Contraste so wirksame Motiv der Versuchung des heiligen Antonius, Stoffe aus der Offenbarung Johannis und aus der Legende boten Veranlassung zu Teufelsdarstellungen, denen ein Peter Paul Rubens die ganze feurige Kraft seines Pinsels lieh und in denen auch die Phantasie verschiedener anderer niederländischer Künstler, wie des Hieronymus Bosch oder vor Allen des jüngeren Pieter Brueghel, schwelgerische Feste zu feiern verstand.

Und würdig und mit gleicher packender Kraft reihten sich an die Teufelsdarstellungen die Todtentänze an. Das fleischlose Skelett — es war ja die von den zerstörenden Mächten der Natur selber vollzogene Karikirung der lebenden Menschengestalt; und sobald man diese knöcherne Erscheinung in menschliche Action eintreten liess, bedurfte es gar keiner weiteren kunstvollen Verzerrungen mehr, um Karikaturen von grotesk schauerlicher Wirkung zu schaffen.

Mit der Entwickelung der Buchdruckerkunst während des Reformationszeitalters eröffnen sich auch der Karikatur neue Bahnen und Ziele. Die Karikatur als Illustration wird ein wichtiges Werkzeug der Publicistik. Nun wird es möglich, der Karikatur gedruckte Begleitworte zu geben, ihr einen Titel zu geben, der schon in wenigen Worten ihr Räthsel entschleiert und sie noch drastischer wirken lässt. Nun wird es auch möglich, den schriftlich ausgedrückten und den gezeichneten Gedanken im Verein auf die Massen einwirken zu lassen.

Seit jener Zeit beginnt sich auch der künstlerische Charakter der grossen Culturvölker in ihren Karikaturen auszuprägen; erst jener der Engländer und Franzosen, dann auch jener der Deutschen. Die Karikatur hört auf, zumeist aus Mangel an technischer Geschicklichkeit, zu entstehen; ihre Entstehung wird eine beabsichtigte, ihre Ziele werden entschiedener.

Francisco Goya. Aus „Die Capriccios".

Francisco Goya. Aus „Die Capriccios".

Als Bahnbrecher der Karikatur gilt bekanntlich der Engländer William Hogarth (geb. 1697), dem ein ganz ungewöhnliches Talent verliehen war, die Laster und Thorheiten seiner Culturepoche in Bildern darzustellen. Sein Talent und seine Neigung zur Karikatur waren so herrschend in ihm, dass sie sogar zum Durchbruch kamen, wenn er ernsthafte Historienbilder schaffen wollte. Als zeichnender Künstler steht Hogarth ziemlich tief; seine Technik ist scizzenhaft, manierirt, ja unbeholfen; von Gracie hat er nicht die Spur; was ihn so hoch stellt, ist die ausserordentlich scharfe Charakteristik seines Landes und seiner Zeitgenossen. Auf Hogarth folgten Gillray als politischer und Rowlandson als socialer Karikaturist.

Francisco Goya. Aus „Die Capriccios".

Von anderen Engländern wäre hier noch Cruikshank besonders hervorzuheben, dessen Karikaturen zu Dickens' Romanen populär geworden sind. Dann John Leech als langjähriger Hauptmeister des „Punch" und der gröbere Keene.

Unter den französischen Karikaturisten steht Grandville obenan (eigentlicher Name Isidore Gérard, geb. 1803), dessen Karikaturen in kecker Phantastik Menschen, Pflanzen und Thiere ineinander übergehen lassen. Er beherrschte die politische wie die sociale Satire und zeigt die ganze Freiheit und Phantastik der französischen gegenüber der englischen Karikatur. Ihm würdig zur Seite steht der Genfer Töpffer, dessen Karikaturen uns ganz in das Gebiet des Unmöglichen versetzen; dann Daumier, den man wegen seiner brutalen Grosszügigkeit den „Michelangelo der Karikatur" genannt hat; ferner der spitzige Gavarni und der durch seine Karikirung von Kunstwerken berühmt gewordene Cham. Des Spaniers Goya sei hier auch gedacht mit seiner energischen Leidenschaftlichkeit. Unter den deutschen Karikaturisten stehen in erster Linie W. Busch und Oberländer. Für Busch ist bezeichnend die innige Durchdringung seiner selbstgeschaffenen Texte und der Illustrationen dazu; beides stellt

F. A. v. Kaulbach pinx.

Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl

Damenbildniss II

Wilhelm Menzler pinx.

Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl

Reifspiel

Originalgemälde im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München

sich in kindlicher Einfältigkeit und genialer Schmucklosigkeit hin. Der Schwerpunkt liegt dabei entschieden in den Texten, die auch ohne karikaturistische Beigabe unvergängliche Schöpfungen deutschen Humors wären. Die Karikaturen wirken aber als solche Beigabe schlagend durch die verblüffende Einfachheit der angewandten Mittel.

Caricatures par Adam Töpffer

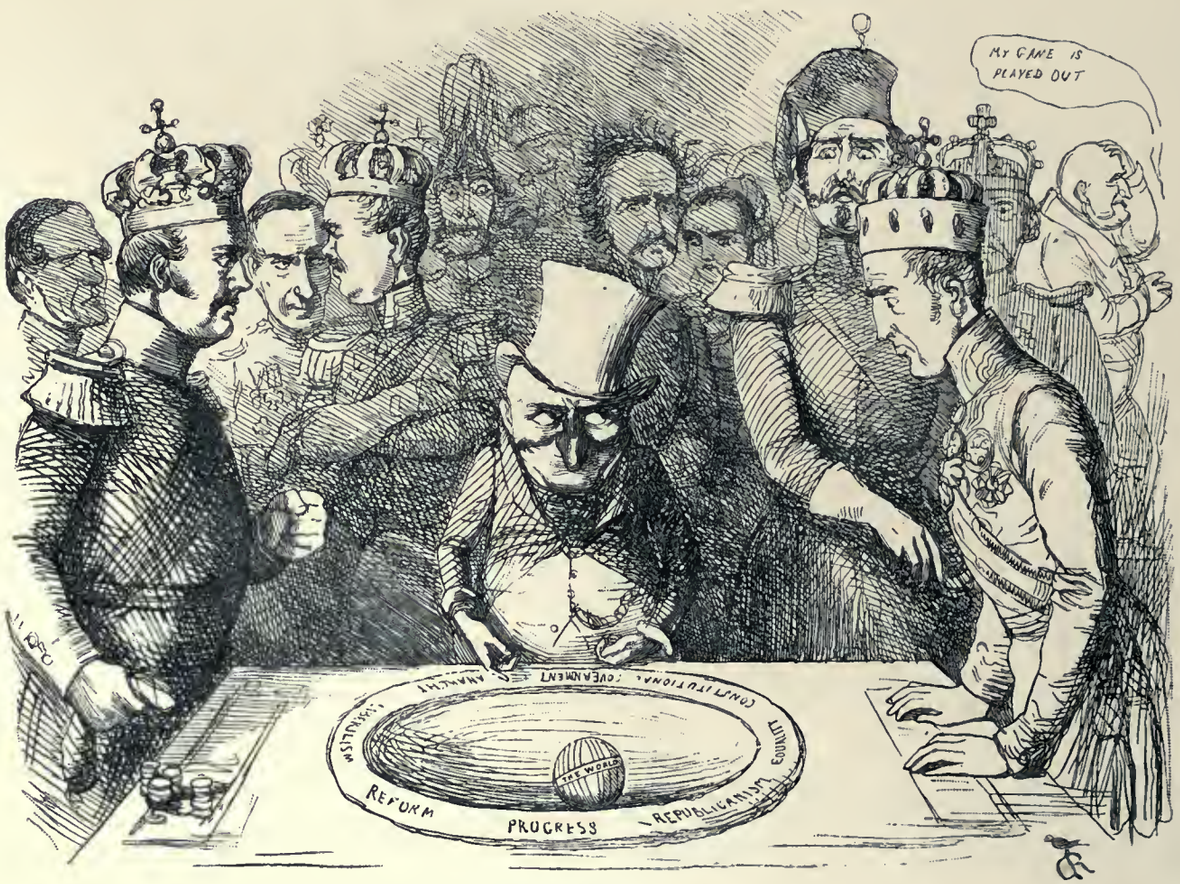
Seine Vorbilder in dieser Einfachheit fand Busch in den Karikaturen des Grafen Pocci und im Struwwelpeter.

Ungleich reicher in künstlerischer Hinsicht sind ja Oberländer, Meggendorfer und mancher Andere, die hier noch zu nennen wären, von denen aber keiner sich so in's Herz der Nation einzuschmeicheln verstand, wie Busch mit seiner kindlichen Possenhaftigkeit.

Die moderne Karikatur ist nicht blos national verschieden; auch jedes der bedeutenderen Karikaturenblätter pflegt seinen eigenen Karikaturenstyl und seine Lieblingsgegenstände. Den Ruhm der grössten Vielseitigkeit, internationaler Bedeutung und strenger Vornehmheit bewahrt sich heute noch der Londoner „Punch", der die grosse allegorisch-politische Karikatur, das humoristische Sittenbild und die groteske Zeichnungsphantastik mit gleicher Liebe pflegt. In Frankreich folgte auf die Zeitschrift „La Caricature" seit 1832 der „Charivari". In der modernen französischen Zeitungskarikatur macht sich ein stark geschlechtlicher Zug übermässig geltend; die Hauptbilder des „Journal Amusant" sind fast nur mehr Alkoven-Scenen; es ist, als gäbe es für den Pariser keine lustige Karikatur mehr, wo nicht ein weibliches Wesen im Hemde sichtbar wäre. Das Gleiche, nur etwas vergröbert, gilt für die moderne Wiener Karikatur, die ihre künstlerisch oft recht tiefstehenden Orgien mit entschleierten Waden und Büsten feiert. Der Berliner „Kladderadatsch", der grundsätzlich nur die politische Karikatur pflegt, hat sich auf diesem Gebiete gegen seine früheren Leistungen künstlerisch bedeutend gehoben; schlagende Kraft und Prägnanz mussten seinen Karikaturen stets nachgerühmt werden, auch wo sie vom rein künstlerischen Standpunkte aus als unvollkommen, schlampig und ärmlich bezeichnet werden durften.

Die Ärzte.
Aus den Fabeln von *Lafontaine*, illustrirt von *J. J. Grandville.*

In München, wo die alten „Fliegenden Blätter“, die übrigens niemals ihren Schwerpunkt in der Karikatur sahen, sich mehr und mehr auf das Gebiet der humoristischen Sittenbilder und der illustrirten Märchendichtung koncentrirten, ihre Hauptaufgabe in der steigenden künstlerischen Vollkommenheit suchten und in dieser Richtung ihre vornehme Weltstellung glänzend bewahrten, hat die Karikatur in der „Jugend“ und im „Simplicissimus“ neuen Spielraum gefunden. Während erstere neben der Karikatur auch den anderen Zweigen der Illustrationskunst Raum gewährt und getreu ihrer Tendenz ein eigentliches künstlerisches Versuchsfeld geworden ist, muss man im Simplicissimus das richtige Karikaturenblatt sehen, das mit ätzender Schärfe seiner Satire eine



Aus „Punch“ Bd. XIV (1848).

brutale Verzichtleistung auf Schönes und Liebenswerthes verbindet. Meggendorfer's „Humoristische Blätter“ dagegen bearbeiten mit steigender künstlerischer Vollkommenheit ein ähnliches Gebiet wie die „Fliegenden Blätter“. Berühmt, obwohl nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, sind die Kneipzeitungsblätter der Münchener Künstlergesellschaft „Allotria“ mit genialen Karikaturen von F. A. Kaulbach.

Wer sich über das Wesen der Karikatur belehren will, findet wenig Literatur. Fr. Vischer's grosses Lebenswerk, seine Aesthetik, bringt zwar ein vortreffliches, aber doch nur kurzes Capitel über die Karikatur. Noch geringer ist die Aufklärung, die uns Lemcke's Aesthetik verschafft.

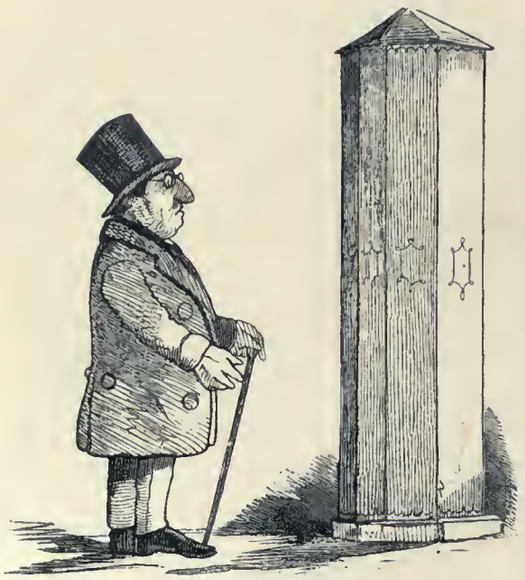
Specialwerke über Theorie und Geschichte der Karikatur sind wenige vorhanden. Ein Buch des Engländers Fr. Grose über die Grundzüge der Karikatur ward auch in's Französische und Deutsche übersetzt (Principes de Caricatures, Paris 1802), bietet aber textlich nicht viel. Auch in der „Histoire de la Caricature etc." von Champfleury (Paris 1877) erhalten wir nur spärliche Aufklärungen über das eigentliche Wesen und die Theorie der Karikatur. Flögel's „Geschichte des Grotesk-Komischen" kam mir nicht in die Hände. Aus den besseren Werken über Kunstgeschichte muss man das auf die Karikatur Bezügliche mühsam herausheben. Zu nennen wäre noch Wright: „History of the grotesque and caricature in literature"; sowie R. Muther's geistvolle Arbeiten.*)

Aus „Wilh. v. Kaulbach: Reineke Fuchs".
(Verlag der J. G. Cotta'schen Buchh. Nachf., Stuttgart und Berlin.)

Aus „Fliegende Blätter" Bd. XXIV (1856).

Die Kunst der Culturvölker karikirt mit einer Absicht, welche deutlich hervortritt. Aber nicht immer mit derselben Absicht. Der Zweck des Karikaturenkünstlers kann darin liegen, durch die Karikatur erheiternd, belustigend zu wirken. Er zeigt den Beschauern, dass er Augen hat für das, was vom Normalen abweicht. Und

*) Im Verlage von A. Hofmann & Comp., Berlin, erscheint gegenwärtig ein interessantes, reich illustrirtes Lieferungswerk „Die Karikatur der europäischen Völker vom Alterthum bis zur Neuzeit" von Eduard Fuchs und Hans Kraemer, das wir der Beachtung unserer Leser empfehlen.



Aus „Fliegende Blätter“ Bd. XVII (1852).

indem der Beschauer das erkennt und auffasst, belustigt es ihn, durch den Künstler auf eine so angenehme Art zur Erkenntniss geführt zu werden. Oder er wird in einer Anschauung, die er schon früher gehabt, aber sich nicht deutlich genug gemacht hat, durch den Künstler bestärkt. Auch ein herzensguter und feingebildeter Mensch kann, wenn er lächerliche Abnormitäten an Anderen wahrnimmt, schwach genug sein, sich zu freuen, dass er selber von solchen Abnormitäten freigeblieben ist oder sie nur in einem bescheideneren Maasse an sich hat. Man lacht weniger über das Karikirte, als vielmehr über die liebenswürdigen Einfälle und die geistreiche Laune des karikirenden Künstlers. Der höchste Triumph des Künstlers in dieser Richtung ist es, wenn etwa eine karikirte Person sich selber über die Karikatur freut und belustigt. Die Erheiterung des Publikums ist aber jedenfalls das künstlerisch reinste, wenn auch nicht das höchste Ziel der Karikatur.

Daneben gibt es aber auch Tendenzkarikaturen. — Eine Tendenzkarikatur liegt vor, wenn der Künstler neben der Erheiterung des Publikums noch nach anderer Richtung hin einen Einfluss auf dasselbe beabsichtigt, wenn er gesellschaftliche, künstlerische, wissenschaftliche, religiöse oder politische Anschauungen erwecken, läutern, verschärfen, umgestalten, loben oder verhöhnen will.

Solche Karikaturen können entweder vom Standpunkte einer Partei ausgehen oder von dem höheren Standpunkte des über den Parteien stehenden Künstlers. Jedenfalls erfordern sie eine derartige Kenntniss der Zustände und Ereignisse, dass es dem Künstler gelingt, die springenden Punkte derselben zu erhaschen und in allgemein verständlicher Weise darzulegen. Denn die Tendenzkarikatur darf nicht dunkel sein. Sie muss allgemein verständlich sein, weil sie auf die weitesten Kreise wirken soll. Dass sie ohne jede Wortbegleitung verständlich sei, kann man von ihr nicht verlangen; aber es dürfen immer nur wenige Worte sein, die ihr zum Commentar gegeben werden. Der Grossmeister

Aus „Fliegende Blätter“ Bd. XXVII (1857).

der Karikatur, William Hogarth, bedurfte immer blos weniger Worte zur Erläuterung seiner inhaltreichen Bilder und auch all' die besten Karikaturen der neuesten Zeit bedürfen nicht mehr.

Zur Tendenzkarikatur gehört die sociale Karikatur. Sie will üble gesellschaftliche Zustände geisseln. Darum sind's nicht einzelne bestimmte Persönlichkeiten, die sie sich zum Vorwurfe macht, sondern gesellschaftliche Typen: der Protz, der Wüstling, der Trunkenbold, der Streber, der Decadent, der Glücksjäger, der Heuchler und so fort. Oder sie nimmt die einzelnen Berufsclassen vor mit ihren Erbübeln: den selbstbewussten Commerzienrath und den dummen Rekruten, den überschneidigen Leutnant und den eitlen Künstler, den verknöcherten Actenwurm und den zerstreuten Professor, den bücherfeindlichen Studenten und den branntweinseligen Vagabunden — kurz alle jene Typen, die uns täglich auf der Gasse und im Salon, im Wirthshause und im Theater, im Gerichtssaal und im Bauerndorf begegnen. Hundertgestaltig sind sie, die Opfer der Karikatur: all jene grossen und kleinen Sünden und Verirrungen, Thorheiten und Eigenheiten der Cultur-

Der internationale Congress zur Förderung des Weltfriedens. Aus „Kladderadatsch" vom 27. Juli 1890.

menschheit; jene Eigenschaften, die dem Einzelnen bestimmte Züge verleihen, die bald blos ein harmloses Lächeln oder ein schadenfrohes Achselzucken erregen, bald aber auch den bitteren Neid und Classenhass.

Über die Zeit der religiösen Karikatur sind wir glücklicher Weise hinaus. Der Ursprung der religiösen Karikatur ist in der Reformationszeit zu suchen. Zerrbilder vom Papst und von Luther flogen damals durch die heisse leidenschaftlich erbitterte Luft von Deutschland; und was diesen Zerrbildern an künstlerischer Feinheit und Vollendung fehlte, ersetzten sie reichlich durch ihre Unfläthigkeit.

Auch unter den Karikaturen der französischen Revolution spielte die geistliche eine hervorragende Rolle; dort war es aber nicht der confessionelle Gegensatz, der die Zerrbilder beseelte, sondern die Stellung der Geistlichkeit als eines politisch bevorrechteten Standes.

Die Karikatur kann politische Zwecke verfolgen. Das thut sie, wenn sie entweder politisch hervorragende Persönlichkeiten zur Zielscheibe macht, oder aber politische Anschauungen, Parteien, Ereignisse. Man braucht nur ein jahrelanger Leser des Kladderadatsch oder des Londoner Punch

zu sein, um diese Art von Karikatur zu kennen und ihre Bedeutung zu werthen. Alle grösseren Staaten haben zwar heutzutage ihre illustrirten Witzblätter, in denen die politische Karikatur vertreten ist. Aber im Punkte der politischen Karikatur ist England unübertroffen geblieben. Die Illustrationen, welche der Londoner Punch zur englischen und zur Weltpolitik bringt, sind ausgezeichnet durch Stylgefühl und Strenge, wie durch ihren energischen Patriotismus. Den tollsten Schwung der Phantasie lassen sie vermissen; dafür halten sie sich stets innerhalb der Grenzen des Anstandes.

Die unorganische Natur lässt sich am wenigsten karikiren. Und doch ist auch das schon tausendmal geschehen. Wie die Kinder heute noch die Sterne als kleine Vielzacken zeichnen, so hat es die Kunst der Erwachsenen in allen naiven Kunstperioden geübt; und wenn sie bei Laune war, verlieh sie nicht blos den Sternen, sondern auch der Sonne und dem Monde ein menschliches Angesicht, welches je nach Umständen recht absonderlich dreinschaut, als wunderten oder freuten sich diese erhabenen Himmelskörper heute noch über die Dummheiten, die auf Erden gesprochen und gemacht werden. Die Sonne und die Sterne konnte man ja gar nicht anders karikiren, als indem man ihnen kugelrunde Gesichter gab. Was hätte man sonst mit jenen fernen Himmelslichtern anfangen können? Beim Monde, der uns schon bedeutend näher steht und auch dem freien Auge seine Flecken zeigt, war das Karikiren schon etwas leichter, namentlich wegen seiner veränderlichen Erscheinung. Immer aber mussten die Motive der Karikatur sich beim gestirnten Himmel in sehr einfachen Grenzen halten.

Aus „Kladderadatsch“ vom 7. September 1890.

Auch die landschaftlichen Erscheinungen unserer Atmosphäre haben der Karikatur kein ausgiebiges Feld geboten; kaum dass man hie und da den Versuch findet, den Wolken menschliche oder thierische Formen zu verleihen.

Ein ausgiebigeres Feld hat die Berglandschaft geboten, aber erst in jüngster Zeit. Seit eine wirklich reizende Künstlerlaune auf einer Postkarte die „Jungfrau“, den „Mönch“ und den „Eiger“, wie sie sich der Wengernalp präsentiren, karikirt hat, ist dieser Gedanke sehr oft nachgemacht worden. Aber nie mehr kam er so graciös, wie in seiner ersten Erscheinung; und all diese Nachahmungen verschwanden ebenso rasch aus den Schaufenstern der Buchhandlungen, als sie aufgetaucht waren. Man fühlte zu sehr heraus, dass es sich da nur um beständige Wiederholungen derselben Idee handelte.

Zulassung der Orden in Deutsch-Ostafrika.
Aus „Kladderadatsch“ vom 23. Februar 1890.

Weit reicher ist das Gebiet, das die Pflanzenwelt der Karikatur erschliesst. Wenn wir uns die Pflanzen beseelt vorstellen, so sind es freilich nur stille, sanfte, schweigende Traumseelen, an die wir da denken können, die in den schlanken und regelmässigen Pflanzenformen wohnen. Aber wo Pflanzen eine zufällige Missbildung aufweisen, oder wo ihre natürliche Erscheinung eine gewisse Sonderbarkeit aufweist, wirken sie doch auch komisch und geben damit einen Anlass zur Karikatur. Also namentlich dann, wenn sie recht knorrig und runzelig werden. Und alte, entlaubte und zertrümmerte Baumgerippe, mit ihren am Stamm abgebrochenen Ästen, sowie die mit allerhand Nasen, Augenhöhlen und schiefgeschlitzten Mäulern versehenen Wurzelknorren, haben schon mehr als einem phantasievollen Künstler Anlass zu Karikaturen gegeben. In solchen Pflanzengebilden verweben sich der dämmerige Zauber des Waldes, die treibende und verwitternde Kraft der Natur, das gnomenhafte Herauswachsen aus der Erdtiefe und die burlesken Formen mit der Phantasie des Beschauers gern zu Eindrücken, welche märchenhafte Bilder schaffen.

Während aber die Pflanze zur Karikatur nur insofern anregt, als sie an thierische oder menschliche Formen und Lebensäusserungen mahnt, haben die Thiere schon ihre selbständige Bewegung und Lebensäusserung. Die Löwen und Elephanten, Krokodile und Katzen, die Hunde und Ochsen eines Oberländer sind schon wirkliche lächerliche Karikaturen, und die Krone aller thierischen Karikatur, jener unvergleichliche Rabe Huckebein, den uns Wilhelm Busch geschenkt hat, kann sich, wie er schon ist, ohne Scham und Scheu mit den verwegensten und gelungensten Menschenkarikaturen messen. Wenn die Meister solcher Karikaturen ihren lustigen

Die Aussöhnung zwischen Friedrichsruh und Berlin.
Aus „Kladderadatsch“ vom 26. Juni 1892.

Geschöpfen auch noch menschliche Empfindungen und Sünden beilegen und dieselben in einer so köstlichen Form zum Ausdrucke bringen, wie es Busch gelungen ist: dann veredeln sie sogar das Thier, indem sie es karikiren, und werden Meister einer entzückenden lachenden Moral.

Wo lebende Personen karikirt werden, darf sich der Künstler nicht damit begnügen, blos die etwa vorhandenen Ausschreitungen in der körperlichen Erscheinung zu karikiren. Das würde zwar das Lachen derjenigen herausfordern, die blos die körperliche Erscheinung einer Person kennen; aber eine derartige komische Anregung wäre doch sehr oberflächlich und vergänglich.

Die sogenannte Cultur. — Eine olympische Heiterkeit. Aus „Kladderadatsch“ vom 8. Mai 1892.

Eine geistreiche Karikatur muss weiter gehen. Sie muss auch die geistigen oder moralischen Gebrechen der karikirten Person zur Erscheinung bringen. Die ganze Stufenleiter der menschlichen Thorheiten und Schwächen, alle Gegensätze in den Entartungen unseres Wesens sind ihr Feld und Arbeitgebiet.

Das Karikiren an sich ist kein grosses künstlerisches Geheimniss. Aber eine Karikatur mit Geist und Geschmack und mit scharfer Charakteristik des ganzen Wesens der karikirten Person: das erfordert eine sehr hohe Begabung. Dass man eine lange Person noch länger, eine dicke

A. Salinas pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Traubenlese

Ferdinand Lecke pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Armin bei der Seherin

noch dicker macht, dass man eine grosse Nase zu einer mächtigen Gurke anwachsen lässt und einen schiefen Blick, ein borstiges Haar oder einen Kahlkopf, ein doppeltes Kinn, wulstige Lippen, hervorstehende Zähne, breite Backenknochen, eine besonders hervortretende oder zurückgebogene Stirne und noch vieles andere in lächerlichster Weise übertreibt: das weiss Jeder, der nur einen dunklen Begriff vom Wesen der Karikatur hat.

Aber bei der Karikatur eines bestimmten Individuums handelt es sich auch darum, seine geistigen und moralischen Eigenschaften zum Ausdrucke zu bringen, und zwar ebenfalls in übertriebener Weise. Und das ist's, was die schwerere Aufgabe des karikirenden Künstlers bildet. Die Dummheit noch dümmer und den Stolz noch hoffärtiger zu machen, dem Einen seine Feigheit oder Gefrässigkeit, einem Anderen seine Pedanterie oder seine Eitelkeit, einem Dritten sein Schmarotzerthum, seinen politischen Wankelmuth oder seine Wohldienerei recht schön in's Licht zu stellen; kurz, die ganze Reihe jener Fehler und Mängel der Individuen zu beleuchten, die theils als Früchte der Rohheit oder der Übercultur, der mangelhaften Anlage oder der verfehlten Erziehung erscheinen: das wird hier zu den verwickelten und mannigfachen Aufgaben der Karikatur.

John Bull und die Hungersnoth in Indien.
Karikatur von *Caran d'Ache*. (Verlag des „Figaro".)

Dass die Karikatur bestimmter Individuen eine recht gefährliche Kunst ist, weiss man. Es ist eine Kunst, die dem Künstler vorübergehende Bewunderer verschafft, aber lebenslängliche Feinde. Wenn schon nicht jeder die ihm unangenehme Wahrheit vertragen kann: so noch viel weniger eine Übertreibung dieser Wahrheit. Ist freilich der Karikirte einmal in der Wirklichkeit so gross geworden, wie der gewaltige erste Reichskanzler: dann mag er sich's wohl gefallen lassen, wenn ihm die Karikatur nur drei Haare auf seinem Kopfe stehen lässt. Es bleibt deswegen doch ein Titanenkopf.

Wenn der karikirende Künstler bei einem einzelnen bestimmten Individuum, das er unter seinen Stift nimmt, jedenfalls die körperliche Ähnlichkeit festhalten muss, so darf er auch, wenn

Aus „*W. Busch:* Herr und Frau Knopp". (Verlag von Fr. Bassermann, München).

er eine solche Persönlichkeit handelnd darstellt, sie nur solche Handlungen vollbringen lassen, die ganz in ihrem Charakter liegen. Aber da ist seiner Phantasie insofern ein sehr weiter Spielraum gelassen, als er mit allem Nebensächlichen ganz nach Künstlerlaune umspringen kann. Er wird nun allerdings gut thun, nichts ganz Nebensächliches zu bringen, um das Interesse nicht zu zersplittern. Aber bei einer zusammengesetzten Karikatur, in der Persönlichkeit und Action geschildert werden, kommen doch immer Nebenpersonen und Sachen vor, die einerseits noch keckere Übertreibungen und Verzerrungen und anderseits auch eine künstlerische Bereicherung des ganzen Arrangements gestatten. In solchen Fällen mögen landschaftliche und architectonische Elemente sowie allerhand brauchbare sachliche Gegenstände mit in die Karikatur einbezogen werden; und es steht dem Künstler völlig frei, mit ihnen sein muthwilliges Spiel zu treiben — nur nicht so, dass er dadurch das Interesse von seiner Hauptperson ablenkt.

Die Darstellung handelnder Personen in der Karikatur führt uns auch zu jenen sehr häufigen Karikaturen, die uns Combinationen von Menschen mit anderen Wesen oder Dingen vorführen.

So finden wir in der Karikatur sehr häufig Verbindungen von Menschen mit Thiergestalten. Entweder so, dass bestimmten zu karikirenden Persönlichkeiten ein Thierleib oder thierische Gliedmassen gegeben werden, die natürlich für den dargestellten Menschen oder seine Handlungen bedeutsam sein müssen; oder so, dass statt einer menschlichen Erscheinung eine vollständige Thiergestalt hingestellt wird, die nur durch gewisse charakteristische Züge oder durch ihre Umgebung oder ihre Action unverkennbar zeigt, wer gemeint ist. In dieser Hinsicht möge daran erinnert werden, wie seinerzeit der Londoner Punch es trefflich verstand, dem gallischen Hahne die Züge Kaiser Napoleons III. zu verleihen. Und wer in seiner Erinnerung die hervorragendsten politischen Karikaturen der letzten Jahrzehnte durchlaufen lässt, wie sie im

Randzeichnung aus dem Schreibhefte des kleinen Moritz. Aus „Oberländer-Album" 5. Theil. (Verlag von Braun & Schneider, München).

Gothiker und Renaissancier. Eine stilist. Studie.
Aus „Oberländer-Album“ 5. Theil.
(Verlag von Braun & Schneider, München).

Punch und im Kladderadatsch erschienen, dem werden wohl allerhand Esel und Löwen, Reptilien und Vögel; Eisbären, Nilpferde und ähnliches Gethier in's Gedächtniss treten, das menschenähnliche Züge trug, in menschlichen Situationen sich zeigte und menschliche Handlungen in's Werk setzte. Statt der alten Sphinxe, Centauren und Faune ist die ganze liebe Zoologie dem modernen Karikaturisten dienstbar geworden.

Aber nicht blos das Thier lässt sich in der Karikatur mit dem Menschen verquicken, auch andere Naturgestalten. Man kann einen Menschen als Felsen erscheinen lassen oder als Gewitterwolke, als Waldbaum oder als spritzende Wasserwoge, als Blume oder als Stein am Wege, je nachdem sein Wesen und Handeln gerade an die eine oder andere dieser Naturgestalten gemahnt. Und ein noch viel reicheres Feld für die Karikatur bietet die Vermischung menschlicher Züge mit allerhand Gebilden, die aus Menschenhand entstanden sind. Den classischen Ausdruck für diese Art von Karikatur fand wohl keiner in vollkommenerer Form als H. Dyck, in dessen politischen und socialen Karikaturen, die vor einem halben Jahrhundert zu den edelsten Zierden der Fliegenden Blätter gehörten, ein Zaunpfahl oder ein Mehlsack, ein Windfähnchen oder ein zerbrochener Krug, ein Meilenstein oder ein alter Stiefel im Stande waren, menschenähnlichen Inhalt und Charakter zu gewinnen und sich sprechend und bedeutsam in ein Karikaturenbild einzuschmiegen. Dyck's Karikaturen waren gezeichnete Märchen mit symbolischem Inhalt in grotesker Form. Aber er vermied jede Verzerrung; wo er grotesk wirken wollte, that er es nur durch das Beiwerk, das er seinen Personen gab.

Wo die Karikatur sich zu ihrer vollen Höhe entwickelt, bringt sie in complicirten Darstellungen Menschliches und Landschaftliches, Allegorisches und Symbolisches, Stillleben und Ornament. Und sie lässt dabei Einzelnes verzerrt, Anderes in voller Naturwahrheit auftreten, ganz wie es dem souveränen künstlerischen Gefühl des Erfinders, seinem ordnenden und zusammenstellenden Geschmack gefällt. Es ist

Der galante Elephant.
Aus „Meggendorfer Blätter“ No. 545.
(Verlag von J. F. Schreiber, München und Esslingen).

ihr kein Gedanke und kein Vorgang in der Welt zu gross und zu fremdartig; sie nimmt ihn in ihre Werkstatt, verleiht ihm ihre grotesken Gestalten, versieht ihn je nach Bedarf mit Engelsflügeln oder Krötenfüssen, mit Eselsohren oder Elephantenrüsseln, setzt ihn in Spinnennetze oder in Wetterwolken, in Suppentöpfe oder Branntweinblasen, auf Königsthrone oder in Papierdüten. Sie lässt das Unglaublichste geschehen; sie verheirathet Heringe mit Prinzessinnen, zerreibt politische Parteien auf einem Reibeisen und streut sie auf eine Schüssel Maccaroni; sie strickt Culturideen in Damenstrümpfe hinein. Sie erfindet bezeichnende Gestalten für Völker und für Jahrhunderte, wickelt diplomatische Intriguen in das Deckblatt einer Cigarre, wirft Ministerien in Tintenfässer und lässt uns sehen, wie der Zeitgeist verdaut, was er gegessen hat und wie die Kinder aussehen, denen die öffentliche Meinung mit Mutterfreuden entgegenhofft. Das Alles kann sie und noch viel mehr — wenn sie dazu gereizt wird.

Aus „Meggendorfer Blätter“ No. 549.
(Verlag von J. F. Schreiber, München und Esslingen.)

Th. Th. Heine. Auf dem Parnass.

Man könnte wohl noch eine oder die andere Specialität von Karikaturen hervorheben, in der auch alle Mittel der Karikatur zum Vorschein kommen. Daher gehört unter Anderem die Karikatur von Kunstwerken. Es liegt ja nahe, dass der in einem Künstler steckende Spottvogel ganz besonders gereizt wird beim Anblick der Werke seiner Concurrenten, dass es ihn geradezu prickelnd überkommt, ein Bild oder ein plastisches oder architectonisches Werk in die Beleuchtung seines kritischen Urtheils zu setzen, dass es in dieser Beleuchtung plötzlich ein fratzenhaftes burleskes Ansehen gewährt. Mustergiltige Karikaturen dieser Art liefert bekanntlich das Pariser Journal Amusant in jedem Frühjahr, wenn der grosse Pariser Salon sich erschliesst und sehen lässt, was während des Winters in den Künstlerateliers geschaffen worden ist.

Auch der Karikatur in ihrer Bedeutung als Buchschmuck möge an dieser Stelle gedacht werden. Das ist ein Gebiet, dessen Wiederbelebung der neuesten Zeit angehört, aber eine reiche Zukunft vor sich hat.

Das Karikirte im Kunstgewerbe hat schon in seiner Ursache eine gewisse Verschiedenheit gegenüber dem Karikirten in der Kunst. Einzelne Materialien, mit welchen das Kunstgewerbe arbeitet, fordern geradezu die Karikatur heraus.

Unter diesen Materialien steht das Schmiedeisen in erster Reihe. Die Schwierigkeit seiner Bearbeitung, die Hast, mit welcher die Bildsamkeit des Metalls während der Gluthitze ausgenützt werden muss, schliessen jene geduldige, beständig prüfende und messende Sorgfalt aus, die an andere Werkstoffe gewendet werden kann. So lange sein Eisen glüht, darf der Schmied nicht überlegen, nicht messen und vergleichen. Sein Cirkel und Massstab muss während des eigentlichen Arbeitens in seinem Auge sitzen. Wo er die Gestalten von Menschen und Thieren als Zierrat benützt, werden darum diese Gestalten nur allzuleicht die Züge der Karikatur haben, und man darf dem Werkmeister keinen Vorwurf daraus machen. Wenn der Mensch Gebilde schafft, die er entweder wegen der Widerstände des Materials oder wegen der Unvollkommenheit des Werkzeugs unmöglich ganz jenem Vorbilde nachmachen kann, das als Muster neben ihm liegt oder in seinem Kopfe steckt, läuft er ja immer Gefahr, die Formen des Vorbilds entweder zu verflachen oder zu verschärfen. Um dem ersteren Fehler zu entgehen, verfällt er lieber in den zweiten, der sein Werk jedenfalls interessanter ausfallen lässt, als der erstere. Die an einem eisernen Zaune, an einem Gartenthore, einem an die Strasse hereinragenden Nasenschilde, an einer Windfahne oder einem Wasserspeier angebrachten Zierraten fordern aber auch dazu heraus, sie als Karikaturen zu gestalten. Schon ihr beständiger Aufenthalt im Freien, im Sturm und Regen, verbietet es, ihnen anmuthige, liebenswerthe Gestalt zu geben; darum macht man lieber schnurrige Kobolde und Fratzen daraus. Nur an einem Grabgitter wird sich ein sinniger Meister davor hüten müssen, kleine eiserne schwarze Teufel anzubringen, weil das auf das Seelenheil der in den Gräbern ruhenden Todten ein schiefes Licht werfen würde.

Hausirer (in der Angst): „Vielleicht e' Bartwichs gefällig?"
Aus „Humor in der Thierwelt". (Verlag von Braun & Schneider, München.)

Bei weitem die meisten Karikaturen schafft die Steinsculptur zum Schmuck von Bauwerken, indem sie sich als Sitz dieses Schmuckes mit Vorliebe Säulencapitäle und Sockel, Karyatiden, Träger von Statuen, Balustraden, Vasen, Brunnen und dergleichen auswählt.

Der grosse Reichthum an fratzenhaften Thier- und Menschengestalten, den wir an kirchlichen

wie an profanen Bauten aus romanischer und gothischer Zeit finden, hat nicht blos eine, sondern mehrere veranlassende Ursachen.

Eine solche Ursache war sicher die Unvollkommenheit des Materials. Ein edleres Material würde den Bildhauern, aus deren Ateliers jene Fratzen hervorgingen, auch edlere Aufgaben gestellt und ermöglicht haben.

Sicher wirkte aber auf die Entstehung jener Fratzenbilder auch die Erwägung ein, dass dieselben bestimmt waren, im Freien jeder Witterung Trotz zu bieten. Das, was ihm am liebsten und verehrungswürdigsten erscheint, setzt der Mensch aber nicht gerne dem Wind und Wetter aus; und wenn ihn sein Schönheitsgefühl doch dazu veranlasst, figürlichen Schmuck an seinen Bauwerken anzubringen, so nimmt er eben lieber Fratzen, als Engel.

Ein weiterer Grund liegt in der malerischen Wirkung. Die groben verzerrten Züge solcher Fratzenköpfe wirken noch auf Entfernungen, in welchen edle und schöne Züge nicht mehr deutlich zur Erscheinung kommen, also ihre Wirkung verlieren. Solchen Fratzen konnte man ein gähnendes Maul, ein rüsselähnliches Gebild statt der Nase, übergrosse Ohren, wulstige Augenlider verleihen. Das machte sie sichtbar und ausdrucksvoll in einer Höhe, wo ein edleres Gebilde unkenntlich geworden wäre.

Und abgesehen von alledem strebte eben der in den Künstlern jener Zeit vorhandene Humor, der Überschuss an künstlerischer Laune und Erfindung nach einer Bethätigung. Man wollte zeigen, dass man nicht blos das Schöne, sondern auch das Hässliche verstand und zu erfinden wusste und dass man es sogar interessant machen konnte.

Fratzenhafte Gestalten finden sich auch an Thonwaaren, selbst in solchen Zeiten, die sich sonst durch feinen Geschmack auszeichnen. Auch da ist der Grund nicht schwer zu entdecken, wesshalb ein Töpfer etwa einen Thonkrug zu irgend einer lächerlichen Verzerrung eines menschlichen Kopfes oder einer ganzen thierischen oder menschlichen Gestalt formt. Er will eben mit seinem Material spielen, und da er die Hinfälligkeit dieses Materials kennt, giebt er ihm mit wenigen Handgriffen eine groteske Gestalt, die seiner Laune und seiner technischen Gewandtheit entspricht. Und so werden nicht blos Krüge aus Thon und Steingut zu solchen Karikaturen, auch Pfeifenköpfe aus Meerschaum; und die fabrikmässige Keramik bringt Fratzenköpfe auch an Porzellanwaaren, namentlich an den Henkeln an. Hier aber hat die Karikatur nur den Zweck, als Ornament zu dienen und in Farbe und Form sich dem übrigen Ornament anzupassen. Was sie bedeutet, ist völlig gleichgiltig geworden.

Gleiches gilt für jene Karikaturen, die das Kunstgewerbe an geschnitzten Schränken, Stühlen und Tischen, Bettladen und sonstigem Holzwerk etwa anbringt. Man folgt hier nur der Absicht, Alles als Zierrat zu verwenden, was sich als solcher verwenden lässt, und jedes complizirtere Ornament in einer möglichst lebensvollen Gestalt, also in etwas, das einem lebendigen Wesen ähnlich sieht, seinen Mittelpunkt, seine Krönung finden zu lassen. Dabei darf nicht ausser Acht gelassen werden, wie das Holz als Material nicht selten zu solchem Spiel der künstlerischen Phantasie Veranlassung bietet.

Und in ähnlicher Weise werden noch an zahllosen Dingen, die unser Kunstgewerbe schafft, Zierraten angebracht, die entweder wirklich als Karikaturen oder wenigstens als Verwandtes angesehen werden müssen. Wir finden solchen Schmuck aus Holz und Elfenbein, aus Bronce und Edelmetall an Stockknöpfen und Schirmgriffen, an Glockenzügen und Thürklinken; an Waffen und Feuerungsgeräth, Lampen und Leuchtern, Rahmen und Vorhanghaltern, an Tintenfässern und Feuerzeugen. Wo der künstlerische Gestaltungstrieb des Menschen überhaupt ein zusammengesetztes, reicheres Ornament anbringt: da verwendet er gerne auch ein Stückchen Karikatur. Er thut das in dem richtigen Gefühl, dass die Karikatur es ist, die in das Ornament etwas hineinträgt, was der Mensch nicht gern entbehrt, nämlich den Humor.

Aus „Viollet-Le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture française".

PLAUDEREI

VON

EMMA MERK.

Wilhelm Menzler. *Reifspiel.*

Mit den leichten Reifen, die schlanke Arme in die Höhe schleudern, flattern die Worte, die rosige Lippen sprechen, durch die blaue Luft.

Und sie hüpfen und springen und schwatzen und lachen und kichern, die süssen achtzehnjährigen Kinder, und folgen mit den übermüthigen Augen dem Spielzeug, das von Einer zur Andern fliegt.

„Seht, seht, wie der Reif glitzert! Ein Goldreif! Wem fliegt er in die Hand?" — „Mir, mir!" — „Ich mühe mich nicht, — ich warte!" — „Du hast gut warten, — natürlich — ein

Goldfisch wie Du! Der Goldreif hängt ihr am Finger, sie weiss nicht wie!“ — „Dazu hat's noch Zeit, lange Zeit!“ — „Ach nein, ach nein! Im Handumdrehen ist man alt!“ — „Wer wohl die Erste sein wird in Schleier und Myrthenkranz?“ — „Keine Zukunfts-Sorgen; jetzt wird gespielt!“ — „Ja, ja! Wir wollen lachen und lustig sein!“ — „Wie die Rosen im Park duften! Hört! Dort singt eine Amsel!“ — „Ich möcht' auch singen und fliegen können! Fliegen wie der Reif, recht hoch, hoch hinauf!“ — „Und herunterfallen! Da liegt er ja schon auf dem Boden!“ — „Bück' Dich nur, Du Stolze!“ — „Da, da, zu hoch gezielt! Nun hängt der Reif im Baum!“ — „Wer steigt hinauf?“ — „Geh, Du Wilde! Bist doch kein Bub!“ — „Leider, ach leider! Möcht' tausend Mal lieber ein Junge sein!“ — „Nein, nein! Wir nicht!“ — „Da müssten wir in den Krieg! Mir gruselt!“ — „Soll er oben hängen bleiben, der Reif?“ — „Heute Nacht holt ihn die Nixe, die Parknixe!“ — „Mir träumte jüngst von der Parknixe!“ — „Erzähle, erzähle!“ — „Sie klopfte an mein Fenster! Sie holte mich ab! Ihr alle waret dabei. Wir tanzten mit den Nixen auf der Parkwiese!“ — „Zu welcher Musik?“ — „Es sang und klang durch die Zweige, feine Stimmchen flüsterten aus der Quelle eine wundersüsse Weise. Und wir drehten uns so leicht wie die Nixen!“ — „Hatten wir auch nur ein Schleier-Gewand?“ — „Schäm' Dich doch!“ — „Hat Dein Fräulein nicht mitgetanzt und uns behütet?“ — „Wie schrecklich, die arme, dicke Miss! Sie fiele in Ohnmacht nur über den Traum!“ — „Pass auf! Pass auf, Marie! Ein Orakelspruch! Wenn Du den Reif fängst, dann kommt heute Er! Du weisst schon: Er! Dein Lieutenant, der schöne Schmetterling!“ — „So wirf doch, so wirf!“ — „Ein bischen Spannung! Warte Du nur! Warte!“ — „Sei nicht boshaft! Wirf gut!“ — „Oh weh, nun ist er abgeirrt! Er fliegt hinüber zur Helene! Ein böses Omen!“ — „Deine Schuld! Das war Absicht!“ — „Nein, nein, Du kannst nicht fangen, kannst ihn nicht fangen! Ha ha!“ — „Weisst Du denn, ob ich ihn fangen will?“ — „Bist ja selber gefangen! Bist so verliebt!“ — „Wer, wer ist verliebt?“ — „Still! Hört ihr nicht! Das Parkthor fiel in's Schloss!“ — „Ein Schritt!“ — „Das ist Vetter Albert!“ — „Der Lieutenant! Seht nur, wie Marie roth wird!“ — „Dein Orakelspruch hat gelogen!“ — „Warte es nur ab! Heute schwärmt er für Helene!“ — „Er schwärmt für uns Alle!“ — „Mitspielen muss er!“ — „Ach nein! Neun Mädchen und ein Mann!“ — „Brächt' er doch Kameraden mit!“ — „Oh hört mal! Die Blonde!“ — „Gebt acht! Er schaut uns sicher zu! Aufgepasst! Nun sollen die Reife im Takte fliegen!“ — „Eins, zwei, drei!“ —

Sie schwatzen und kichern nicht mehr. Sie sind ganz bei der Sache und zeigen ihr Geschick im Fangen: ein Mann ist in der Nähe!

A. Salinas. ***Traubenlese.***

Die Luft ist grau von Hitze, ausgebrannt der Boden. Es duftet nach der Fülle sonnegereifter Trauben, die man in die Körbe geladen hat und nun heimträgt nach dem Dorfe.

Den Mädchen voran schreitet die schöne Marietta mit den schwarzen Gluthaugen. Sie hat die üppige Last auf die Schultern geladen und die schweren Früchte schwanken um ihren braunen Kopf, um ihr glänzendes Haar wie ein leuchtender Kranz.

Neidvoll, neugierig blicken die Andern ihr nach. In einer Woche feiert sie Hochzeit mit dem reichsten Mann im Dorfe, mit dem alten Filiperto, dem Vignebesitzer, der im Winter seine Frau begraben hat, und dann hat sie ein hübsches Haus und einen Schrank voll schöner Kleider und bekommt den Bernstein-Schmuck der Verstorbenen und die goldenen Ohrringe, die so herrlich in der Sonne funkeln.

Sie gönnen ihr die Pracht nicht, die ihr zufallen soll, und höhnen und lästern:

„Wie stolz sie ist auf den grauhaarigen Freier! Schämen sollt' sie sich, dass sie ihn

Gabriel Max pinx.

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

Aeolsharfen

Oscar Gräf pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Liebesgaben

anlacht, die Falsche, den alten Narren! Und wenn er in Gold sässe, ich möcht' ihn nicht, den Kahlkopf!"

„Sie mag ihn ja auch nicht, aber sie hat immer hoch hinaus wollen! Das freut sie, dass sie nun auf uns herabschauen kann!"

„Und dass sie die Hände in den Schoss legen darf und sich doch täglich satt essen wird! So gut wird's nicht Jeder!"

„Ob sie nicht Angst hat vor dem Pietro, wenn der wiederkommt vom Militär?"

„Wenn ich der Pietro wäre, ich passt' ihr auf und prügelte sie, die Treulose!"

„War das ein Lachen und Augenverdrehen und ein heimliches Getuschel mit dem Pietro bei der letzten Traubenlese!"

„Man hat gemeint, auffressen möcht' sie ihn vor Lieb' — und jetzt!"

„Ja ja, der Pietro ist nur ein armer Fischer! Der hat kein Haus und kein Geld und keinen Schmuck!"

„Und wenn er wiederkommt, wer weiss?" — Die Mädchen lachen.

„Der Filiperto ist nicht so blind, als Ihr meint! Der wird sie einsperren, wenn der Pietro wieder da ist!"

„Recht geschieht es ihr! Wenn er sie nur in strenger Zucht hält, der Alte, ich lache!"

Marietta hört nicht auf das boshafte Geflüster hinter ihrem Rücken. Stolz und unbekümmert geht sie weiter. Aber aus dem schwülen, grauen Dunst um sie her wächst plötzlich ein Gesicht empor, ein junges Gesicht mit braunen Wangen und blitzenden Zähnen; die Augen schauen sie bittend an, mahnend, drohend. — Sie will es nicht sehen, das Tages-Gespenst.

Was geht der Pietro sie noch an?

Sie wird ja Filiperto's Weib!

An die glänzende Hochzeit will sie denken, die ihr der Bräutigam versprochen, und an den seidenen Schurz, den er ihr geschenkt, und an das glückliche Gesicht ihrer Mutter und an die gute Stube mit dem Sofa, die ihr gehören wird, an all' das Behagen, das ihrer wartet — aber wie ein unentrinnbares Erinnern entsteigt's dem Duft der Trauben und der Herbst-Stimmung der Landschaft.

Im letzten Jahr, da trug er ihr den Korb, der Pietro, und seine Augen lachten sie an und es klang so zärtlich an ihr Ohr!

„Marietta mia! Carissima mia!"

Der heisse rothe Mund, der den ihren küsste! Wie ein Sehnsuchtshauch weht die weiche warme Luft um ihre Lippen.

Nein, nein! Sie will ja nicht daran denken! Er ist fort, weit fort; er hat sie vergessen.

Er muss sie vergessen haben!

Zornig stampft ihr Fuss den Boden, als wolle sie es zertreten, dieses Erinnern, das sich ihr aufdrängt wider ihren Willen.

Er wird ja nicht wieder kommen! Die Madonna wird sie beschützen! Eine Kerze will sie ihr opfern, eine schwere, schöne Kerze, wenn sie Filiperto's Frau geworden. — Und die Madonna wird ihr ein ruhiges zufriedenes Herz schenken und ihr einen Schleier über das Vergangene breiten! Die Madonna hilft ja immer.

Ferdinand Leeke. *Armin bei der Seherin.*

In tiefster Waldeinsamkeit haust die weise Frau, die in den Runen zu lesen vermag und das Schicksal kündet nach dem Fluge der Vögel, nach dem Wiehern der weissen Rosse.

Nachtdunkle Bäume umschatten den Opferaltar. Es rauscht geheimnissvoll in den Zweigen der heiligen Esche. Die Wolken fliegen, vom Sturm gejagt.

Zwei hohe Kriegergestalten in Helm und Rüstung nahen sich den Stufen des Altars. Es dröhnt ihr Schritt, es klirren die Waffen.

Und der Greis mit dem weisswallenden Barte erhebt die Stimme:

„Wenn du in die Zukunft zu schauen vermagst, wenn deine Augen das Kommende durchdringen mit klarem Seherblick, so sage uns: Wird die Macht der Römer gebrochen werden in diesem Land, das unter ihrer Herrschaft schmachtet?

Wird der Tag kommen, an dem die Germanen sich ihrer Kraft bewusst werden, wenn sie zusammenstehen wider den gemeinsamen Feind?“

Die Seherin spricht ein Gebet zu den Göttern und streut die Runen auf das Tuch und liest die heiligen Zeichen.

Dann kehrt sie sich zu den Kriegern, hebt die Arme empor und ihre weitgeöffneten Augen leuchten in die Ferne wie von innerem Feuer durchstrahlt:

„Ich sehe sie wanken und weichen, die römischen Cohorten. — Sie fliehen durch Sturm und Regen, durch Moor und Dickicht. — Aber hinter ihnen, da reitet's und drängt's heran, in Nacht geborgen, von todesmuthigen Schaaren. — Sie haben endlich, endlich sich erhoben wie ein Volk von Brüdern. — Ihnen voran fliegt ein Held! — Heil den Germanen! Ein Heerführer ist ihnen erstanden! — Aber wehe, wehe ihm! — Sein Weib nehmen sie gefangen. — Ich sehe sein Weib hinter dem Wagen des römischen Triumphators! — Wehe seinem Sohne! — Verrath und Neid und Missgunst in der eignen Sippe! — Er reitet unversehrt durch die Schlacht, aber im Hinterhalte lauert das Verderben — die Schildjungfrau möge ihn behüten!“

Die Krieger durchschauert's. Aber wieder erhebt der Greis seine Stimme:

„Wie heisst der Held, dem du Sieg und Niederlage, Ruhm und Schmach kündest in einem Atem?“

Sie richtet sich auf, als wüchse sie empor und ihre flammenden Augen treffen den blonden jungen Krieger, der stumm ihren Worten lauschte:

„Ich grüsse den Helden, der sein Volk liebt! — Grüsse dich, Hermann, den Cherusker! — Sie werden deinen Namen preisen bis in die fernsten, fernsten Geschlechter. — Heil dir! Heil dem Sieger im Teutoburger Walde! Heil dem Unsterblichen!“ —

Es rauscht in den Zweigen des heiligen Baumes, als neigten sie sich nieder; aus den Wolken bricht ein Lichtschein und durch den Wald flüstert geheimnissvolles Raunen. Dann erhebt sich auf's Neue der Sturm und durch sein dumpfes Lied klingt's wie Schlachtengetöse und Waffenlärm.

Gabriel Max. ***Aeolsharfen.***

Todtenstille im Haus. Kein Laut. Wie ein banges Lauschen ringsum. Wie ein lastendes Schweigen.

Die Mutter ist todt. Sie hat ihren Liebling verlassen. Mit starrem Gesicht lag sie zwischen den Blumen und hatte keine Antwort mehr für die jungen Augen, die sie anflehten um einen letzten Gruss.

Sie hatte so viel geweint. Seit der Vater von ihnen gegangen war, zuckte es so traurig um ihren blassen Mund. Aber dann, als sich die Lider für ewig geschlossen, als sie still im Sarge ruhte, da schwebte es wie ein Lächeln um die kalten Lippen und ein wunderbarer Friede verklärte das marmorbleiche Antlitz.

Sind alle ihre Thränen nun versiegt?

Wohin ist sie entschwunden, die treue Seele?

Hat sie kein Zeichen, kein Erinnern mehr?

So einsam schaut das Kind in das grosse, furchtbare Räthsel des Lebens!

So leiddurchglüht sehnt sie sich nach einem Trost, der ihr nun aus einer anderen Welt herabwehen kann, nach einem Wunder, das den schreckhaften Abgrund des Todes überbrückt.

Auf ihrem Schosse liegt ein Buch, in das die Mutter in mancher ernst-bewegten Stunde ein Wort geschrieben, — die leise Klage aus einer todtwunden Seele.

Ein Stück von ihrem Sehen und Fühlen ist in diesen Blättern eingeschlossen; es flüstert aus den Zeilen wie von einer Liebe, die nie endet, wie von einer Treue, die nicht stirbt.

Und das Kind umklammert das theure Vermächtniss wie einen Talisman.

Es ist ihr mit einem Male, als wäre sie der Todten wieder nahe, als sähe sie das liebe Gesicht mit den thränennassen Augen und den zuckenden Lippen dicht, ganz dicht vor sich, nur wie von einem geheimnissvollen Schleier umweht, — als fühle sie sich geborgen in all der Fülle von Güte und Zärtlichkeit, die nicht fortgelöscht sein können, die ihr zu eigen sein müssen, — immer — ewig.

„Mutter, Mutter!“ spricht ihr Mund wie im Traum.

Wie eine Antwort klingt's durch die Luft, leis und zart, in überirdischen wunderbaren Weisen, bald wie ein Engels-Chor, bald wie das Flüstern einer einzigen warmen Stimme aus verklärter Höhe herab.

Die weichen Töne, sie gleiten so sanft an das Ohr der Lauschenden, Weltentrückten. Ein Gruss aus unbekannten Fernen, der wie ein Zauber ihr Herz umspinnt, der sie in Schönheit umweht wie eine tröstende Liebkosung.

Kein Erdenweh klagt mehr aus diesem Geister-Gesang. Himmlischen Frieden künden die süssen Laute, — seeliges Leidvergessen.

Eine Liebe, die nicht stirbt, eine Treue, die nicht endet.

Oscar Gräf. ***Liebesgaben.***

Diese blauen herrlichen Septembertage! Seit Wochen ist keine Wolke am Himmel, ein leiser Ostwind fächelt über die Felder und Wiesen, die rothen Herbstblumen glühen in den Gärten und an den Bäumen leuchten die reifenden Früchte. Eine solche Obstfülle ist noch gar nicht dagewesen wie in diesem Sommer. Was zu Boden fällt, bleibt liegen. Der Bauer steht stolz vor seinen gefüllten Scheunen und verachtet das Fallobst, das im Grase herumkollert; auch die Kinder bücken sich nicht mehr nach den halbreifen Birnen und Äpfeln, sie klettern lieber auf den Pfirsich- und Zwetschgenbaum und suchen sich das Saftigste heraus und werfen mit dem grünen Zeug nach dem Hund, der sich nach einem misstrauischen Schnuppern beleidigt abwendet.

Aber auf der Landstrasse ist's heiss trotz des Ostlüftchens. Der Staub wirbelt empor unter den Schritten der Compagnie und schwer und lastend liegt der Tornister über den Schultern. Die Zunge klebt am Gaumen bei dem stundenlangen Marsch und nirgends ein Dorf, nirgends ein Brunnen. Da endlich! Ein einsames Gehöft! Ein grosser Obstgarten mit mächtig schattenden Bäumen! Das Kraut auf dem Boden duftet so frisch und heimathlich; die Zweige biegen sich unter der Last der gelben Birnen und der rothwangigen Äpfel und unter dem grünen Blätterdach steht ein junges blondes Ding und lugt mit verlegenem Lachen zu den Soldaten hinaus und die Kinder laufen herbei und staunen sie an mit offenen Augen und offenen Mäulchen.

Wie das lockt! Die Kühle! Der Blondkopf! Das viele Obst!

Ein Sprung über den Zaun. Der Feldwebel sieht es nicht oder er drückt die Augen zu.

Hastig bücken sich die Durstigen nach den Früchten, die der Wind auf den Boden geweht hat und beissen dankbar, mit kräftigen Zähnen, in das kühle Fleisch. Aber das hübsche Dirnchen ruft ihnen zu:

„Lasst doch, lasst doch! Ich schüttel für Euch!“

Sie greift mit ihren runden, braunen Armen in die Zweige und lässt die Äste tanzen, dass der reiche Segen von allen Seiten herunterkollert und die Soldaten nur zuzugreifen und sich die Taschen vollzustopfen brauchen. Immer toller und ungestümer rüttelt sie an dem braven alten Baum. Sie gefallen ihr, die beiden Sonnegebräunten in der schmucken Uniform. Sie will den Fremden so gerne was mitgeben von all dem Reichthum, den ihnen der Herbst beschieden hat. Der Wastl, der Bruder, hält stolz das Gewehr und die Midei mit dem dicken Zopf hilft sammeln und der Dackel bellt dazu voll Verwunderung. Den Beschenkten wird's schwer, sich wieder loszureissen; nur der Dritte mahnt vorsichtig zur Eile.

Ein warmes „Vergelt's Gott!“ noch; dann geht es wieder weiter im Staub der Landstrasse.

Aber im eintönigen Marsch steht ihnen immer noch in einer Verklärung das junge lachende Gesicht vor Augen und die kräftige Mädchengestalt, die sich in das Geäst emporschwang, und der Eine träumt in der Nacht, er liege in dem kühlen Obstgarten und brauchte nur den Mund aufzumachen, um nach einer saftigen Frucht zu haschen, und der Andere, der Kühnere, der streckt im Traum die Arme aus nach dem lustigen Mädel und küsst ihre frischen Lippen und ihr Blondhaar weht ihm in's Gesicht.

N
3
K86
Bd.12
Halb.2

Die Kunst unserer Zeit

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY